

КОЗАК
МАМАЙ

[illegible]

March 1844. I have been thinking of writing you for some time, but have been so busy that I could not find time. I have been thinking of writing you for some time, but have been so busy that I could not find time. I have been thinking of writing you for some time, but have been so busy that I could not find time.

ысь на мене, такъ невгадаешъ виткиль родомъ я, и якъ звать ни чычыркъ не скажешъ. Колыжь трапылось у степи
и мое прозвъще можетъ угадаты. Ау мене прозвъще не одно, есть ихъ до ката, якъ налучышь на якого свата, то той и прозвъще
гадаты. Жыжь изъ биды за ридного батька почытае; Милостивымъ Добродіємъ ляхъ называе. Якъ хочъ мене называй абы ны кырма
полаю. Мене тики ляхва угадала якъ коня даровала. А теперъ я старый ставъ, и воша одолила; А ясьгоря въ парчевой кужухъ
только и горе стало шо въ плясци горилкы не стало! Гей бандура моя золотая якбы до тебе жинка молодая.
и плясала въ ажъ до лыха! А теперъ годи стыпызнаты прошло время пора умираты.....

1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100	2101	2102	2103	2104	2105	2106	2107	2108	2109	2110	2111	2112	2113	2114	2115	2116	2117	2118	2119	2120	2121	2122	2123	2124	2125	2126	2127	2128	2129	2130	2131	2132	2133	2134	2135	2136	2137	2138	2139	2140	2141	2142	2143	2144	2145	2146	2147	2148	2149	2150	2151	2152	2153	2154	2155	2156	2157	2158	2159	2160	2161	2162	2163	2164	2165	2166	2167	2168	2169	2170	2171	2172	2173	2174	2175	2176	2177	2178	2179	2180	2181	2182	2183	2184	2185	2186	2187	2188	2189	2190	2191	2192	2193	2194	2195	2196	2197	2198	2199	2200	2201	2202	2203	2204	2205	2206	2207	2208	2209	2210	2211	2212	2213	2214	2215	2216	2217	2218	2219	2220	2221	2222	2223	2224	2225	2226	2227	2228	2229	2230	2231	2232	2233	2234	2235	2236	2237	2238	2239	2240	2241	2242	2243	2244	2245	2246	2247	2248	2249	2250	2251	2252	2253	2254	2255	2256	2257	2258	2259	2260	2261	2262	2263	2264	2265	2266	2267	2268	2269	2270	2271	2272	2273	2274	2275	2276	2277	2278	2279	2280	2281	2282	2283	2284	2285	2286	2287	2288	2289	2290	2291	2292	2293	2294	2295	2296	2297	2298	2299	2300	2301	2302	2303	2304	2305	2306	2307	2308	2309	2310	2311	2312	2313	2314	2315	2316	2317	2318	2319	2320	2321	2322	2323	2324	2325	2326	2327	2328	2329	2330	2331	2332	2333	2334	2335	2336	2337	2338	2339	2340	2341	2342	2343	2344	2345	2346	2347	2348	2349	2350	2351	2352	2353	2354	2355	2356	2357	2358	2359	2360	2361	2362	2363	2364	2365	2366	2367	2368	2369	2370	2371	2372	2373	2374	2375	2376	2377	2378	2379	2380	2381	2382	2383	2384	2385	2386	2387	2388	2389	2390	2391	2392	2393	2394
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

1. **ВСТУП**
 2. **ОБ'ЄКТИ**
 3. **МЕТА**
 4. **ЗАДАЧІ**
 5. **МІСЦЕ**
 6. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 7. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 8. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 9. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 10. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 11. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 12. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 13. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 14. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 15. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 16. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 17. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 18. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 19. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 20. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 21. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 22. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 23. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 24. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 25. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 26. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 27. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 28. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 29. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 30. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 31. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 32. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 33. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 34. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 35. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 36. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 37. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 38. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 39. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 40. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 41. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 42. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 43. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 44. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 45. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 46. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 47. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 48. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 49. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 50. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 51. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 52. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 53. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 54. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 55. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 56. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 57. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 58. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 59. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 60. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 61. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 62. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 63. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 64. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 65. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 66. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 67. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 68. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 69. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 70. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 71. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 72. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 73. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 74. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 75. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 76. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 77. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 78. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 79. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 80. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 81. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 82. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 83. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 84. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 85. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 86. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 87. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 88. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 89. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 90. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 91. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 92. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 93. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 94. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 95. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 96. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 97. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 98. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 99. **ПІСЬМОВІСТЬ**
 100. **ПІСЬМОВІСТЬ**

[illegible]

Золотин Заряте Мини
Закъ неговъ изведе ахъ
Закъ неговъ изведе ахъ

Козакъ Душа правды баа	Ниты тыра ной зпаше ко	М. Ш.
сиротам нымажалоу ны пез	лытрыншалоу кому вт гто	Род.
затъ зтаа выахо ноканду	тн побуваты кой може перн	Хит
ру глат тзкоу ны гуахе	звигу нве знатыхо мене	Б. Р.
хотъ дубаиам нз, нкоч	нмь нмь знатыхо хотъ нз буа	Д. К.
тзба нмь втадощи змт	дпкаты тзояко мажнншз	И. У.
нмь родя нмь ззбуа	на хко го сбага	А. К.

10-й...
 11-й...
 12-й...
 13-й...
 14-й...
 15-й...
 16-й...
 17-й...
 18-й...
 19-й...
 20-й...
 21-й...
 22-й...
 23-й...
 24-й...
 25-й...
 26-й...
 27-й...
 28-й...
 29-й...
 30-й...
 31-й...
 32-й...
 33-й...
 34-й...
 35-й...
 36-й...
 37-й...
 38-й...
 39-й...
 40-й...
 41-й...
 42-й...
 43-й...
 44-й...
 45-й...
 46-й...
 47-й...
 48-й...
 49-й...
 50-й...
 51-й...
 52-й...
 53-й...
 54-й...
 55-й...
 56-й...
 57-й...
 58-й...
 59-й...
 60-й...
 61-й...
 62-й...
 63-й...
 64-й...
 65-й...
 66-й...
 67-й...
 68-й...
 69-й...
 70-й...
 71-й...
 72-й...
 73-й...
 74-й...
 75-й...
 76-й...
 77-й...
 78-й...
 79-й...
 80-й...
 81-й...
 82-й...
 83-й...
 84-й...
 85-й...
 86-й...
 87-й...
 88-й...
 89-й...
 90-й...
 91-й...
 92-й...
 93-й...
 94-й...
 95-й...
 96-й...
 97-й...
 98-й...
 99-й...
 100-й...

бшнурная золотая колибъ дотече жанки молодая съ калибъ и плесалибъ долижи. Шо не одинъ тума
якъ хяраю то не одинъ поскоте (с)пождавши стого веси. Шо не одинъ заплате Козакъ душа правдивая сорот
ши бы все нехле Холъ Девичъ. Девичъ таба не
Зовутъ нигетиркъ негызчашъ Якъ Холъ

[illegible]

<p> на пошлогого дна дна мб. Анамъ хъ. Вулызнакомъ ма. Торноврови хъ. Торноврови </p>	<p> Грошій — Бандурдинъ — Звонилъ дна дна — мб. Анамъ — хъ. Вулызнакомъ до сего лхъ. Шоньодынкъ. Туманъ видураниця. Грошій. Михъ. Буякъ. За гра. Тонъ. Сдвнъ. Поксакъ. А. Мб. Рнъ. Грѣше. Нолдынкъ. Туманъ. Заплатѣ. </p>	<p> Туманъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. </p>	<p> Та. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. Мб. Рнъ. Цу. Нв. Мб. Рнъ. Тд. Рнъ. </p>
--	--	--	---

КОЗАК МАМАЙ
COSSACK MAMAI



КОЗАК МАМАЙ

феномен одного образу та спроба прочитання
його культурного «ідентифікаційного» коду

Станіслав Бушак: дослідження
Валерій та Ірена Сахарук: каталог

Видання друге, доповнене 2008

РОДОВІД

ISBN 978-966-7845-50-6

дизайн

Ілля Павлов, Марія Норазян

автори

Станіслав Бушак: вступна стаття

Валерій та Ірена Сахарук: каталог

переклад англійською мовою

Орися Трач

науковий редактор

Ростислав Забашта

літературний редактор

Настя Голтвенко

редактори англомовного тексту

Тимофій Фрізен, Вільям Нолл

кольорокорекція

Олексій Богословський

керівник проекту

Лідія Лихач

design

Illya Pavlov, Mariya Norazyan

authors

Stanislav Bushak

Valeriy and Irena Sakharuk

translation into English

Orysia Trach

editors

Rostislav Zabashta

Nastia Holtvenko

color correction

Oleksiy Bohoslovsky

english-language editors

Timothy Friesen, William Noll

publishing director

Lidia Lykhach

© РОДОВІД видавництво, 2008

Всі права застережені

© Rodovid Press, 2008

All reserved under international copyright conventions.

COSSACK MAMAI

A phenomenon of an image and an attempt
at deciphering its cultural "identification" code

Stanislav Bushak: Research
Valeriy and Irine Sakharuk: Catalog

Second edition, with additions 2008

RODOVID PRESS



ЗМІСТ

Вступ	8
З історії дослідження	12
«Мамаї» в історичних дослідженнях і топонімічних назвах	18
«Козаки–мамаї» та духовні традиції українського кобзарства	29
Зв'язок «мамаїв» із вертепними виставами	33
Композиційні варіації «мамаїв» та деякі історичні паралелі	42
Зв'язок «мамаїв» з іконописом, козацьким портретом та народним малярством	48
Про авторство «мамаїв»	57
Ще раз про написи на «мамаях»	64
Каталог	121
Повний перлік ілюстрацій	298



CONTENTS

Introduction	79
The History of Research on Cossack Mamai	80
Cossack Mamai paintings in Historical Research and Place Names	84
Cossack Mamai paintings and the Spiritual Traditions of Ukrainian Kobzari	92
Mamai Paintings and Vertep Nativity Play	96
Compositional variations of Mamai Paintings in Historical Context	100
Mamai Paintings, Iconography, and Cossack Portraiture	104
Who Were the Artists Who Painted Cossack Mamai?	107
More About Inscriptions on Mamai Paintings	110
Catalogue	121

*Моєму вчителю, видатному досліднику і мамаєзнавцю,
академіку Платонові Олександровичу Білецькому
присвячена ця скромна розвідка.*

Станіслав Бушак

ВСТУП

До золотого фонду культурних скарбів українського народу належить знаменита картина «Козак Мамай», яка магнетизує своєю формальною завершеністю і концептуальною загадковістю вже не одне покоління дослідників, мистців, збирачів та шанувальників старовини. Образ козака Мамаю продовжує активно жити і сьогодні, вже в третьому тисячолітті, засвідчуючи культурну самотність українців у добу глобалізації.

Цього сюжету не знає мистецтво сусідніх нам слов'янських народів, однак в Україні «Козак Мамай» був і залишається надзвичайно популярним твором, ставши своєрідною візитною карткою українського давнього мистецтва.

Ще у XIX ст. ці картини були поширені серед найрізноманітніших верств суспільства майже на всій території українського етнічного розселення. Особливо ж на тих землях, що знали запорожців і були частиною Гетьманщини. Ці картини можна було зустріти і в селянських хатах, і в розкішних панських та дворянських садибах. Зображували цей сюжет не лише на картинах, а й на гравюрах–дереворитах, деталях житла та побуту.

Трапляється він і на срібних та олив'яних козацьких чарочках із відповідними традиційними написами. Ще у XVIII ст. цей образ відтворювали на дереворитах — «листках, які дешевим друком розходилися скрізь по Україні»¹.

Як прикметна риса давнього українського побуту, «мамаї» зберігалися у маєтках переяславського полковника Семена Сулими, повітового маршалка П. І. Булюбуша, останнього гетьмана України Павла Скоропадського. Про них писали Борис Лазаревський (повість «Три тополі»), Анатолій Свидницький (роман «Люборацькі»), Олександр Ільченко (роман «Козацькому роду нема переводу») та ін. Колекціонував ці твори перший ректор Київського університету Михайло Максимович та інші визначні колекціонери: Василь Тарновський, Григорій Галаган, Олександр Поль, Павло Потоцький, Дмитро Яворницький, Микола Біляшівський, Іван Гончар та ін.

Не оминув увагою «мамаїв» і Тарас Шевченко, зокрема в офорті «Дари в Чигирині 1649 року», передаючи інтер'єр резиденції Богдана Хмельницького, він зобразив на стіні картину «Козак Мамай». У повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», описуючи помешкання

1. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. // Зібрання творів у 50 томах. Т. 36. — К.: Наукова Думка, 1982. — С. 273.
2. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у шести томах. Т. 4. Повісті. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — С. 298.
3. Скоропадський П. П. Спогади. — К. — Філадельфія, 1995. — С. 387.
4. Щероцкий К. Расписная пасека (Археологическая заметка). — Каменец-Подольский, 1912. — С. 26; Щероцкий К. Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. — К.: Типогр. С. В. Кульженко, 1913, № 6. — С. 47–86; Щероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. — К., 1914. — С. 34
5. Данило Щербаківський. Козак Мамай (народна картина) // Сяйво. 1913, № 10–12. — С. 258;

1. **КОЗАК МАМАЙ, СЕРЕД. XIX ст.**
СКРИНЯ
КУЗЕМЕННЕ, ОХТИРСЬКИЙ Р-Н, СУМСЬКА ОБЛ.
ДЕРЕВО, МЕТАЛ, МАЛЮВАННЯ ОЛІЙНИМИ ФАРБАМИ
МУЗЕЙ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ НАН УКРАЇНИ



пан-отця Сави, Шевченко зазначає, що в його світлиці висіло дві картини — портрет гетьмана Богдана Хмельницького та «Козак Мамай» («старинного, но нехитрого письма»)².

Останній гетьман України Павло Скоропадський, згадуючи свої дитячі роки, проведені в селі Тростянець (нині Ічнянський район на Чернігівщині), писав: «В домі всюди висіли старі портрети гетьманів та різноманітних політичних і культурних діячів України, було кілька старовинних зображень "Мамая"»³.

У їхніх сусідів Тарновських, що володіли Качанівкою, та Галаганів у Сокиринцях також зберігалися ці твори — кілька у кожній збірці.

Така популярність «мамаїв», особливо на землях колишньої Гетьманщини, Запорожжя, а також на правобережній Київщині та Черкащині, в тому числі серед поселенців Кубані, Дону, Сибіру і Далекого Сходу, вражала дослідників цих творів.

Зокрема історик мистецтва Кость Широцький наводить приклади широкої розповсюдженості цієї композиції на початку XX століття не лише у вигляді станкової картини, а й як частини декоративного розпису стін, дверей, скринь і навіть вуликів⁴.

А Данило Щербаківський у 1913 році писав: «Народ і досі любить цю картину, і кохається в ній і малює її; єсть села, особливо на Полтавщині, де можна забачити десятки сучасних копій "Мамая", під час недотепних, але в більшості інтересних, які будять в думках пам'ять про колишнє "минуле"»⁵.

Втім не лише народні, а й професійні художники протягом XIX—XX ст. малювали козака з бандурою. Серед них можна назвати, зокрема Тараса Шевченка, Іллю Рєпіна, Сергія Васильківського, Георгія Нарбута, Давида Бурлюка, Валентина Задорожного, Феодосія Гуменюка, Олександра Бородея та багатьох інших. І нині можна побачити цей образ на плакатах, керамічних виробах, в оформленні книжок та громадських приміщень у виконанні сучасних народних та професійних мистців.

Це, на мою думку, безперечно вказує на те, що в «мамаях» закодована дуже важлива для української душі інформація, котра передається з покоління в покоління, визначаючи засадничі риси нашого національного характеру. Які ідеї втілилися в образі невідомого Мамая, спробуємо розглянути в цьому дослідженні.



2. **ДАРИ В ЧИГИРИНІ 1649 РОКУ.**
ТАРАС ШЕВЧЕНКО.
1844 Р.
ТУШ, ПЕРО.



3. **ГАЙДАКА.**
Ілля Рєпін.
1899 Р.
ПАПІР, ТУШ.

4. **КОЗАК МАМАЙ, 1821 Р. (ФРАГМЕНТ)** → →
БРАШИВАНОВ
ПАПІР, НАКЛЕЄНИЙ НА ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 64 x 85,5
ОДЕСЬКИЙ ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ

Матвѣи цююу въ мѣхъ не рѣшѣ
 Года два въ мѣхъ въ мѣхъ по цѣнѣ
 Которѣа нѣматѣ въ мѣхъ нѣмѣ мѣхъ

Ni
N
Pa



За
 Оцеи
 Коза
 Яко даси
 надуми
 аби въ про
 Мишколѣ гр
 Ото мене ии
 Яко небез
 то тако Яко
 пороженн ии
 Ои боре Коза
 кѣи гакѣ тѣ
 а хѣиба ребѣе
 акио сердце

Милии Кнѣзѣ вѣстѣи вѣстѣи
 и тѣмѣи и тѣмѣи
 и тѣмѣи и тѣмѣи

Якоже Лѣхѣ Непѣта Грѣхѣ тѣмѣи
 Стѣмѣи Грѣхѣ Стѣмѣи Грѣхѣ
 Еси Кнѣзѣ Милии вѣстѣи Грѣхѣ



5. Козак Мамай.

Копія з картини Петра Рибки, XIX ст. (фрагмент)

Походження невідоме

Полотно, олія, 71 x 73,5

Національний художній музей України

З ІСТОРІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ «КОЗАКА МАМАЯ»

Вже від другої половини XIX ст., неможливо знайти жодного серйозного узагальнюючого дослідження з історії культури України, яке б не згадувало «мамаїв». Їх досліджували, переважно з історичного та етнографічного огляду, видатні вчені, серед яких Аполлон Скальковський, Пантелеймон Куліш, Яків Новицький, Микола Петров, Володимир Антонович, Іван Франко, Микола Аркас, Михайло Грушевський, Гнат Хоткевич, Дмитро Яворницький⁶.

Однак, ще наприкінці XIX ст. в деяких мистецьких колах естетична оцінка подібних картин була невисокою: художні смаки тодішньої публіки визначали переважно засади реалістичного та академічного мистецтва. Скажімо, в «Истории русского искусства» (за ред. І. Е. Грабаря), у томі, присвяченому мистецтву XVII — XVIII ст., вміщено статтю російського дослідника Є. Кузьміна, де про «мамаїв» сказано, що «належать вони до числа творів вкрай наївних і брутальних»⁷.

Ця поверхова і необ'єктивна характеристика народних картин (так само й українського портретного живопису XVII — XVIII ст.) базувалася, з одного боку, на тодішній орієнтації художнього середовища на зовсім інші мистецькі зразки, а з іншого, визначалася недостатнім вивченням народного мистецтва в цілому.

6. Антонович В. Б. Три національні типи народні // Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори. — К.: Либідь, 1995. — С. 90–101; Аркас М. М. Історія України-Русі // Факс. вид. — К.: Вища школа, 1990. — 456 с.; А. С. Мамай. Изображение запорожца (К рисункам) // Киевская старина. — 1898, Т. LX, № 3. — С. 486–492; Грушевський М. С. Ілюстрована історія України // Факс. вид. 1913 р. — К.: МП «Райдуга» — Кооп. «Золоті ворота», 1992. — С. 524; Куліш П. Записки о Южной Руси. — СПб., 1856, Т. 1. — 324 с.; Новицкий Я. П. К истории запорожской живописи // Екатеринославские губернские ведомости. 1888, № 39. — С. 3–4; Петров Н. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при киевской духовной академии. — К.: Типо-литография С. В. Кульженко, 1915, В. IV–V. — С. 62; Скальковский А. Порубежники (Канва для романов). Мамай. — М.: Городская типография. — СПб., 1850, В. IV. — С. 171; Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. // Зібрання творів у 50 томах. Т. 36. — К.: Наукова Думка, 1982. — С. 170–375; Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. — Х.: Держ. вид-во України, 1930. — С. 288; Эварницкий Д. И. (Яворницький Д. І.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. — СПб.: Издание Л. Ф. Пантелеева, 1888, Ч. 1, 2. — 447 с. [Факс. перевидання: К.: Веселка, 1995].

7. Кузьмин Е. Украинская живопись XVII века // История русского искусства. — Т. VI. Живопись. — 458 с.

Як мистецькі твори «мамаїв» вивчали українські дослідники Кость Костенко, Павло Клименко, Степан Таранушенко, Яків Затенацький, Федір Уманцев, Григорій Логвин; але найбільший внесок у їх вивчення зробили мистецтвознавці Кость Широцький, Данило Щербаківський, Павло Жолтовський та Платон Білецький⁸.

Дотепер з'являються нові публікації про ці твори, які продовжують цікавити і мистецтвознавців, і філологів, і музикантів, і мистців, і етнологів⁹.

Особливе місце в цьому вагомому переліку дослідників належить Платону Білецькому, робота якого «Козак Мамай» — українська народна картина (1960), захищена як кандидатська дисертація, стала основою окремого напрямку в мистецтвознавстві — «мамаєзнавства»¹⁰.

Проте наукове вивчення мамаїв почалося фактично зі статті Данила Щербаківського в журналі «Сяйво» (1913). Він знайшов паралелі поміж позою сидячого козака з бандурою на українських картинах з багатьма зразками перського мистецтва: малюнках на порцелянових тарілках XII — XIII ст. та скляному посуді XIV ст., творах майстра Абдаллака (XV ст.), мініатюрах і тканинах, на яких сидячі музиканти грають на струнних інструментах. На його думку, композиційна основа української картини є прямим запозиченням з близькосхідно-мусульманського, найімовірніше, іранського мистецтва. Він не сумнівався, що «іконографічні родичі нашого козака-бандуриста не на Заході, а на Сході. Спокійна, лінива постать козака-бандуриста з підібраними "по-турецьки" ногами з надто спокійним загальним настроєм, якимось мимоволі наводить думки на Схід і примушує там шукати паралелі. Паралелі такі можна привести чимало, особливо з арабського, перського, турецького мистецтва»¹¹.

Разом з тим, Щербаківський стверджував, що український сюжет картини «Козак Мамай» «зкомпонований не пізніше XVII століття»¹².

Подібні думки висловлював Кость Широцький, котрий розглядає цю народну картину в інтер'єрі традиційної давньої української хати: «фігуру Мамаю дуже хотілося б зблизити з сидячою по-східному фігурою персіянина на старих східних килимах та кераміці XIII — XV ст.»¹³.

Водночас Широцький писав про можливі впливи на формування цих картин європейського живопису, зокрема голландського живопису XVI — XVII ст.

Під час громадянської війни у Харкові виходив журнал «Творчество», де з'явилася стаття про «мамаїв» відомого художника і дослідника образотворчого мистецтва К. Костенка. Він писав про високі мистецькі якості «мамаїв», порівнюючи колорит цих творів з шедеврами венеціанської школи живопису доби класичного Ренесансу, котрі відносяться до вершинних здобутків світового мистецтва¹⁴.

8. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. — Л.: Вид-во Львів. ун-ту, 1960. — С. 32; Білецький П. О. Украинские народные картины «Козаки-Мамаи». Комплект из 16 репродукций, текст. — Ленинград: Аврора, 1975; Білецький П. О. Образ, улюблений народом // Хроніка 2000. — 1997. В. 19–20. — С. 83–87; Білецький П. О. Народні картини «Козаки-Мамаї» // Родовід. 1997, Число 16. — С. 28–35; Данило Щербаківський. Козак Мамай (народна картина) // Сяйво. 1913, № 10–12. — С. 251–258; Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1978. — 328 с.; Затенацький Я. П. Патріотичні ідеї української народної картини «Козак-бандурист» («Козак Мамай») // Народна творчість та етнографія. 1958, № 2. — С. 91–97; Клименко П. Козак-запорожець // Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 7–8. — К., 1926. — С. 460–468; Костенко К. «Мамай» и «Предместье Запорожской Сечи» (к иллюстрациям) // Творчество. — Х., 1919. № 4. — С. 28–29; Логвин Г. Н. Украинское искусство X–XVIII вв. — М.: Искусство, 1963. — 292 с.; Таранушенко С. Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини. — Х., 1922; Уманцев Ф. С. Народна картина // Історія українського мистецтва в шести томах. — К.: Голов. ред. УРЕ, 1969. — Т. IV. — Кн. 1. — С. 245–256; Щероцький К. Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. — К.: Типогр. С. В. Кульженко. 1913, № 6. — С. 47–86.

9. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. — К. — Опішне: Нац. Музей-заповідник укр. гончарства в Опішному, 1991. — С. 80; Найдено О. С. Ще раз про «Козака Мамаю» // Народне мистецтво. 2002, № 1. — С. 28–29; Найдено О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів // Автореферат дис. — К., 1997. — 54 с.; Ткач Микола. Соборність духовного і матеріального світу // Образотворче мистецтво. 2002, № 2. — С. 18–19; Чорна Мілена. Таємниці української народної картини «Козак-Мамай» // Образотворче мистецтво. 2002, № 1. — С. 88–89; Шилов Юрій. Душа праведна // Січеслав. 2007, № 1(11). — С. 193–194; Лиша Раїса. Сторож Всесвіту // Ти — творець. Українське народне мистецтво: поклик часу. Окреме число журналу «Образотворче мистецтво». 1996, № 1. — С. 40–41.

10. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. — Л.: Вид-во Львів. ун-ту, 1960. — С. 32.

11. Данило Щербаківський. Козак Мамай (народна картина) // Сяйво. 1913, № 10–12. — С. 253.

12. Там само, С. 252.

13. Щероцький К. Живописное убранство украинского дома. С. 34.

14. Костенко К. «Мамай» и «Предместье Запорожской Сечи» (к иллюстрациям) // Творчество. 1919, № 4. — С. 28–29.

У радянський період вивчення «мамаїв» ніхто не заохочував. Як писав академік Білецький: «Невідомо чому вони до порівняно недавнього часу вважалися проявом українського буржуазного націоналізму і ховалися у музейних фондах»¹⁵.

Проте цілковито замовчати знамениту картину було неможливо. Тому час від часу з'являлися публікації окремих дослідників (П. Клименка, Г. Хоткевича, Я. Затенацького, П. Жолтовського, І. Гончара та інших), в яких висвітлювалися різні підходи до вивчення «козаків мамаїв», накопичувався цінний теоретичний та фактографічний матеріал. Так, у праці «Музичні інструменти українського народу» Гнат Хоткевич аналізує значну кількість «мамаїв» для з'ясування еволюції форм традиційних українських бандур та кобз¹⁶.

Павло Жолтовський у монографії «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVII — XVIII ст.» — критикує К. Широцького за його теорію про східні запозичення глибоко оригінальної української композиції «Козак-бандурист», звинувачуючи його в поширенні «космополітичних міграційних положень»¹⁷.

Яків Затенацький дотримувався поміркованіших поглядів: розвинувши ідеї Д. Щербаківського, він пропонує ще кілька композиційних паралелей образу козака Мамая з творами іранського мистецтва. Але, на відміну від свого попередника, він вважав, що «поява аналогічної композиції в старому українському образотворчому мистецтві, зокрема в творчості козацьких малярів, була, мабуть, викликана не стільки бажанням безпосереднього наслідування, скільки тими місцевими умовами, в яких жило степове козацтво. Сама ж традиційна схема композиції, можливо, послужила поштовхом до створення аналогічної, проте цілком самобутньої композиції в українському народному живопису»¹⁸.

Такими були основні ідеї дослідників, коли вивчення цих знаменитих творів розпочав Платон Білецький. Розвиваючи погляди попередників про «східні» впливи на формування композиційної схеми «козаків-мамаїв», Платон Білецький висунув гіпотезу не про ірано-мусульманські культурні імпульси (як у Д. Щербаківського, К. Широцького та Я. Затенацького), а про центральноазійські, буддійського походження. На його думку, композиційну схему «мамаїв» занесли в Україну ще в середині XIII ст. уйгури, які в складі монгольських орд Чингіз-хана вдерлися на землі Київської Русі. Пізніше самі монголи прийняли, як державну релігію, буддизм у вигляді ламаїзму. Монгольські воїни возили з собою шкіряні мішечки, прив'язані до сидла, а в них — скульптурні та паперові зображення буддійських божеств у характерній «східній» позі.

Окрім цього, Платон Олександрович наводить паралелі не лише з іранським та монгольським мистецтвом, а й з більш раннім —



скіфським. Він, зокрема, зауважив подібність композиційної схеми та окремих деталей української картини із золотою поясною бляхою з так званого «Сибірського скарбу». На його думку, «подібність деталей не свідчить, однак, про те, що первісний варіант «козака Мамая» був скопійований з якогось давньомонгольського зображення. Зате ця подібність є доказом того, що спільні умови життя викликають появу схожих мотивів в образотворчому мистецтві»¹⁹.

Попри те, що найдавніші з відомих нам «мамаїв» датуються початком XVIII ст., він також вважав, що ця композиційна схема склалася значно раніше — ще до XVII ст.: «Виникла ця композиція, на нашу думку, ще до XVII ст.»²⁰.

Вчений ще раз звертає увагу читача на цей принциповий момент свого бачення проблеми виникнення «мамаїв»: «Композиція картини склалася ще в докозацьку добу і повторювалася тоді, коли поняття "козак" було вже сивою давниною»²¹.

Вважаючи центральноазійське походження композиції найімовірнішим, Білецький водночас не виключав впливу місцевих чинників на її формування, підтримуючи позицію Я. Затенацького: «Насправді позу бандуриста можна ж таки було спостерігати і в житті, а не лише у творах мистецтва»²².

Таку саму думку дослідник висловлював у своїх пізніших працях, стверджуючи, що композицію сидячої під деревом постаті козака-бандуриста не було потреби запозичувати, оскільки вона прийшла з самого життя, а традиція лише зміцнилася (вкорінилася) ці життєві образи.

Білецький був першим, хто загострив увагу на менш поширеному варіанті «мамаїв», де козак не грає на бандурі, а тримає руки на грудях у дивному, малозрозумілому жесті. Такий варіант композиції він назвав «Козак — душа правдивая» на відміну від більш поширеного сюжету «Козак-бандурист». На його думку, саме ця деталь переконливо доводить запозичення композиції «Козак — душа правдивая» від зразків буддиської іконографії, де жест пальців рук козака (що ніби «воші б'є») насправді повторює ритуальний жест буддиських святих «дх'яні-мудру» (іл. 12, стор. 19).

Водночас, Білецький знаходить паралелі композиції картини з монументальною скульптурою тюркомовних кочовиків українських степів — половців, так званими «камінними бабами», серед яких часто трапляються зображення саме чоловіків. «На багатьох картинах частина сорочки між пальцями козака різко підкреслена і несподівано геометризована, подібно до обрисів чаші в руках кам'яних "мамаїв"»²³.

Таким чином, Білецький вважає походження композицій «Козак-бандурист» та «Козак — душа правдивая» цілком автономним і незалежним одна від одної. Водночас, він вкотре підкреслює їхню давнину: «Цілком можливо, що обидва композиційні типи <...> не тільки існували в XVII ст., але й відбивали на цей час давно складені,



9. Герб гетьмана Кирила Розумовського.
Невідомий автор. XVIII ст.

15. Білецький П. О. Народні картини «Козаки-Мамай»
// Родовід. 1997, Число 16. — С. 30.

16. Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. — Х.: Держ. вид-во України, 1930. — 288 с.

17. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI-XVIII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — С. 63.

18. Затенацький Я. П. Патріотичні ідеї української народної картини «Козак-бандурист» («Козак Мамай») // Народна творчість та етнографія. 1958, № 2. — С. 95.

← 6. ЦАР НА ТРОНІ
СЕРЕДНЯ АЗІЯ. VI-VII ст.
НЕВІДОМИЙ МАЙСТЕР.
КАРБУВАННЯ НА СРІБНІЙ ТАРЕЛІ.

← 7. ГРАВЕЦЬ НА ЛЮТНІ.
НЕВІДОМИЙ АВТОР.
ІРАК. X ст.
МАЛЮВАННЯ НА БІЛІЙ ТАРЕЛІ, ГЛАЗУВАННЯ

← 8. МУЗИКАНТИ НА БАНКЕТІ ПРАВИТЕЛЯ.
НЕВІДОМИЙ МАЙСТЕР.
ІРАН. VII ст.
КАРБУВАННЯ НА СРІБНІЙ,
З ПОЗОЛОТОЮ, ТАРЕЛІ.



и лобовъ
еръ канс
е. в. с.
и межа
дмеди
коли
и вѣсѣ

традиційні для національного живопису стилістичні форми. І як би не змінювались деталі і не додавалися написи, тут і там у більшості пам'яток, що збереглися від пізнішого часу, виринають якісь риси дуже давніх прототипів»²⁴.

Погляди Платона Білецького поділялися й розвивалися багатьма дослідниками, зокрема у публікаціях його учениці Тетяни Марченко–Пошивайло. У вступі до публікації «Козаки–мамаї», що стала оприлюдненням її дипломної роботи, керівник диплому Білецький написав: «Це був збиральний образ, в якому уособлювалося все козацтво, так би мовити — "пам'ятник невідомому козакові". Всі інші складові частини композиції теж мають символічний характер: дуб — сила козацька, його зброя — постійна готовність до боротьби з ворогами рідного народу, кінь — воля козацька, бандура — пісня народу українського, ба, навіть його душа...»²⁵.

Розвиваючи ідеї вчителя, Тетяна Марченко детально дослідила символіку та семантику «Козаків–мамаїв», ретельно аналізуючи всі композиційні елементи картин (одяг, взуття, зброю, музичні інструменти, предмети особистого вжитку, складові пейзажного оточення). Вона наводить переконливі паралелі між картинами та українським словесним фольклором — піснями, думами, переказами. Надзвичайно цінною рисою цієї праці є систематизація відомостей про ці зображення: Тетяна Марченко упорядкувала перший каталог «мамаїв» — вказавши 74 картини, що зберігаються в різних музейних та приватних збірках, а також деякі втрачені. На думку дослідниці, «образ козака на народних картинах — то велична, викристалізована віками дума народу про свою сутність»²⁶.

Цікаві ідеї у своїй докторській дисертації, присвяченій фольклорним та етно–історичним аспектам походження та функціям образів українських народних картин висловив Олександр Найден. Виходячи з концепції про існування величної системи української праміфології, він стверджує, що в народному живописі «відображено найбільш характерні риси українського менталітету», а сама «українська народна картина щодо основних її сюжетних і образних факторів також сягає доісторичних обрядово–міфологічних глибин, має витoki у давньому родовому переказі»²⁷.

На думку Найдена, в постаті козака Мамає закодовано в образній формі архетип «воїна–сонячного божества, воїна–героя, богатиря, воїна–ватажка, воїна–сакрального предка, воїна–козака»²⁸.

Визначаючи унікальність картин «Козак Мамай» та деяких інших, він зазначає, що їхні образи слугують «своєрідними національними атрибутами–символами», маючи своїми витокami «фольклорно–колективні, традиційні» фактори культури, а не індивідуально–авторські, притаманні сучасному мистецькому примітиву, що «не має коріння в культурах минулого»²⁹.

19. Білецький П.О. «Козак Мамай» — українська народна картина, С. 15–16.

20. Там само, С. 20.

21. Там само, С. 31.

22. Там само, С. 12.

23. Там само, С. 21.

24. Там само, С. 21.

← 10. **Козак МАМАЙ, XVIII ст.** [ФРАГМЕНТ]
Походження невідоме
Полотно, олія, 100 x 88,5
Чернігівський обласний художній музей



11. **Чоловічі статуї** (з південно–західної частини острова Хортиця, нині — м. Запоріжжя).
Невідомий автор
XII — перша половина XIII ст.
Різьблення по вапняку.

25. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. — К. — Опішне: Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 1991. — С. 6–7.
26. Там само, С. 13.
27. Найдено О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів // Автореферат дис. — К., 1997. — С. 2, 5.
28. Там само, С. 6.
29. Там само, С. 16.
30. Чорна Мілена. Символіка української народної картини «Козак-Мамай» // Артанія. 2002. — С. 20–29.

Сучасна дослідниця Мілена Чорна, використовуючи семіотичну теорію Ю. Лотмана про картину як текст та виходячи з концепції про Запорозьку Січ як про своєрідний лицарсько–чернечий орден, в якому посвячені козаки–характерники володіли особливими знаннями та магічними силами, знаходить у творі «Козак Мамай» «деякі з особливостей козацької магічно–містичної практики»³⁰.

Останнім часом помітною є тенденція тлумачення «мамаїв» як творів, у яких зашифровані архаїчні пласти праукраїнської культури. Цей підхід може виявитися дуже плідним, хоча треба бути обережним у висновках, які повинні базуватися на основі ретельного вивчення фактичного матеріалу, а не на основі ефектних припущень.

Для розуміння феномену «Козака Мамає» і його існування в українському культурному контексті понад три століття важливими є малоз'ясовані зв'язки «легендарного козака Мамає» з реальними історичними особами, а також близькість його образу з духовними традиціями українського вертепу та кобзарства. У своєму дослідженні я також проаналізую написи на картинах та спробую порівняти «Козаків Мамаїв» з професійним мистецтвом (що ставить питання про стилістику цих творів). Ці аспекти є значимими в прочитанні «мамаїв» як визначного мистецько–художнього явища української культури.

«МАМАЇ» В ІСТОРИЧНИХ МАТЕРІАЛАХ І ТОПОНІМІЧНИХ НАЗВАХ

У кожного, хто починає досліджувати «мамаїв», виникає цілком закономірне питання: як же могло трапитися, що ці знамениті твори, на яких зображено українського козака (та зустрічаються типово українські прізвища, зокрема й знаменитих героїв нашої історії), стали називати узагальнено «Козак Мамай», тобто — чужомовним іменем східного походження?

Ця назва закріпилася за зображенням сидячого козака–запорожця на народних картинах не відразу, але вже у 1898 р. всі шість картин (хоч вони й належать принаймні до трьох композиційних типів) зі збірки знаменитого українського колекціонера–мецената В. В. Тарновського названо саме «Мамаями». При цьому, лише на одному творі є напис «Козак Мамай», на трьох інших ім'я героя не вказано, і ще на двох картинах його названо «Запорожский кошевой» та «Хома» («А имя мині Хома...») ³¹.

Хто ж він цей легендарний «Мамай», і чому про нього не збереглося жодної козацької думи чи історичної пісні? І чи взагалі існував такий реальний історичний персонаж, чи це — суто легендарний образ?

Коли згадують це ім'я, передусім на думку спадає Золото–ординський полководець Мамай, розбитий під час Куликовської

31. Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского. — К., 1898. — С. 77–79.
32. Егоров В. Л. Историческая география Золотой Орды в XIII–XIV вв. — М.: Наука, 1985. — 246 с.
33. Грушевський Михайло. Історія України–Руси. XIV–XVI віки – відносини політичні. — К.: Наукова думка, 1993, Т. IV. — С. 81.
34. Козубовський Георгій. Мамаєва Орда в історії України // Історія. Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу українців. — Х., 1996, Ч. I. — С. 39–40.

битви 1380 р. Деякі дослідники пишуть про Мамаю як про хана, хоча насправді він був темником (намісником хана), який контролював територію Золотої Орди в Криму та Причорномор'ї. Його вивищенню сприяла політична криза, коли в другій половині XIV ст. в Орді йшла запекла боротьба за владу³².

Михайло Грушевський пише про Мамаю як про еміра: «Зі смертю Бірди-бека (1359) Орда прийшла до певного розстрою й анархії... Серед вічних перемін ханів на татарському престолі й різних управителів, що під їх іменем пробували правити Ордою, центральна влада у Татар зійшла на фікцію, й Орда розбилася на кілька осібних частин. Було кілька монгольських емірів, оповідає сучасний арабський письменник, що поділили між собою області Сарая (Орди); між ними не було згоди й вони правили своїми землями кожний окремо. Потім, в сімдесятих роках сі розвалені часті стягнув був на якийсь час до купи сильною рукою кримський емір Мамай, але в 60-х роках анархія панувала»³³.

Дослідник Георгій Козубовський зауважує: «Мамай, один з найстарших емірів, зять хана Бердібека, був улусним князем в Криму ще за єдиної Золотоординської держави. Після смерті хана Бердібека, Мамай активно включився в боротьбу за владу. Вже 1361 р. під контролем Мамаю опинилася значна частина степових земель у межиріччі Дніпра та Дону. З 1363 р. літописці починають чітко розрізняти Орду «Мамаєва царя» Абдуллаха від «Муратової Орди» поволзького хана Мюріда. Не будучи за народженням чингизідом, Мамай реалізував свою владу через підставних ханів Абдуллаха (1361–1370) та Мухаммед-Буляка (1370–1380).

Дослідники припускають існування певної домовленості між Ольгердом та Мамаєм на початку 60-х років XIV ст., завдяки чому Ольгерду вдалося закріпитися в Південній Русі-Україні, а Мамаю скористатися можливістю для утвердження своєї влади у степу...

Кілька разів Мамай здійснював військові походи на Волгу, намагаючись закріпитися в золотоординських центрах Поволжя. Але під реальною владою Мамаю перебували степові райони міжріччя Дона і Дніпра. Територія Мамаєвої Орди приблизно збігалася із землями колишньої Чорної та Білої Куманії. Напевно, на нащадків половецького степу і спирався Мамай у своїй діяльності. Поліетнічна держава Мамаєва Орда включала в себе представників різних етнічних груп та релігій. Серед археологічних та антропологічних матеріалів XIII–XIV ст. з цієї території дослідники виділяють болгарські, слов'янські, тюркські та інші елементи»³⁴.

Нащадок темника Мамаю — Мансур, після поразки батька на Куликовому полі та невдовзі після його смерті, змушений був рятуватися на території своїх союзників у Литві (кордоном поміж землями Мамаю та Литовського князівства на той час була ріка Ворскла).



12. **Аміда-Ньорай.**
Камакура, Японія.
1252 р.
Бронза

Старший син Мансура в 1390 р. охрестився, отримавши православне ім'я Олексій (його хрестив київський митрополит Кипріан). У свою чергу, син Олексія – Іван – одружився з княжною Настасією Данилівною Острозькою.

Один з нащадків темника Мамай став засновником боярського роду Глинських, з якого вийшов майбутній російський цар Іван IV Грозний. Це відбулося пізніше, коли поміж ханом Тохтамишем, якого позбавили влади його конкуренти (хан Темір–Кутлуг і Едигей), та литовським князем Вітовтом було укладено політичний союз.

Після нищівної поразки від татарського війська Темір–Кутлуга і Едигея в битві 12 серпня 1399 року біля Ворскли, великий литовський князь Вітовт врятувався від полону лише в супроводі кількох наближених, серед яких був і правнук Мамай Іван. Саме йому і завдячував життям князь Вітовт.

За цю послугу він та його нащадки отримали титул князів Глинських, ставши однією з найвпливовіших аристократичних родин тодішньої України, яка була складовою Великого князівства Литовського. Наприкінці XV століття князь Богдан Федорович Глинський був Черкаським старостою і одним з перших брав участь в організації козацьких формувань. У 1493 р., командуючи козацькими загонами, він приступом взяв турецьку фортецю Очаків, що прославило його по цілій Європі. На думку деяких дослідників, саме тоді прізвище Мамай тісно переплелось з поняттям «козак»³⁵.

Таким чином, нащадки знаменитого полководця Мамай, який у другій половині XIV ст. був повелителем безмежних територій степового Надчорномор'я та Криму, переселилися до Великого князівства Литовського. Нагадаємо, що українські землі були поділені поміж Польщею та Литвою, причому до складу останньої входила Київщина, Чернігово–Сіверщина, значна частина Поділля і Волині, а також частина білоруських земель.

Ще у XIX столітті нащадків цих степовиків називали то монголами, то татарами, а характерною їхньою ознакою стала присутність у прізвищах суфіксів –ук та –чук. Помітною є їхня участь в етногенезі сучасного українського населення. Нащадки половців живуть нині у Волинській (33,6% прізвищ від загальної кількості з вказаними суфіксами), Рівненській (38,5%), Хмельницькій (21,5%), Житомирській (33,5%), Івано–Франківській (19,5%), Брестській (50%) та інших областях. Як зазначає дослідник С. Павленко, «схоже, що їхня (половців) міграція, племенні традиції вплинули на подальше утворення місцевих прізвищ з додатком тюркського закінчення (Поліщук, Іванюк, Павлюк тощо). У половців прізвища з доважком на –ук, –юк, –ак, –як — домінуючі»³⁶.

Серед нинішніх прізвищ, що несуть пам'ять про половецький компонент в українській історії (Авдюк, Батюк, Мацюк, Пінчук,

35. Чмир Валерій. Козак Мамай. Чому Мамай? // Науковий світ. 1999, №7. — С. 10–11.

36. Павленко Сергій. Родове коріння волинських Танюків (Тонюків) за етимологією прізвища // Філологічні студії. Луцьк, 2002, № 4. — С. 108

13. **КОЗАК МАМАЙ, ПЕРША ПОЛ. XIX СТ. (ФРАГМЕНТ)**
Походження НЕВІДОМЕ
Полотно, олія, 87 x 63
НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



Самчук, Танюк та ін.), дослідник називає і прізвище Мамай, яке нині трапляється не лише на Волині, а й в інших регіонах України.

Широко представлена згадка про Мамаю в топонімах України.

Дмитро Яворницький у своєму першому узагальнюючому творі «Запорожье в остатках старины и преданиях народа» пише: «Речка Мамай–Сурка, впадающая в Днепр с левой стороны... имеет течение всего лишь десять верст и названа во имя хана Мамаю, который построил здесь город своего имени на десять верст ниже покоренного им города Белозерки. Ниже речки Мамай–Сурки следует уступ Грузское, а за ним остров Хмельницкий...»³⁷.

У цьому самому творі Яворницький наводить народну легенду про князя Потьомкіна, який «зібрав військо і пішов воювати запорожців. Прийшов: сам зупинився у Мамай–Сурці, а військо в Красний Кут відправив»³⁸.

В «Історії запорізьких козаків» вчений згадує Мамай–Сурку як давнє татарське городище, назване «колись, за хана Мамаю», розташоване неподалік від лівобережної притоки Дніпра — невеличкої річки Білозірки: «Того ж дня ми проїхали Мамай–Сурку, давнє городище, тобто вали, що оточували давнє укріплення на татарському боці, далі повз Білозірку, річку, що тече з татарського степу й утворює озеро при впадінні у Дніпро»³⁹.

Поблизу названої річки розташована Мамаєва гора, за якою, завдяки сучасним розкопкам запорізьких археологів, закріпилася назва «середньовічний могильник Мамай Сурка»⁴⁰.

Цей могильник (його ще називають Кучугурським городищем) являє собою природне підвищення на березі Каховського моря поблизу села Велика Знам'янка Кам'янсько–Дніпровського району Запорізької області. Георгій Козубовський зазначає, що деякі дослідники ототожнюють з Кучугурським городищем Орду (ставку Мамаю), де карбувалися монети контрольованих ним ханів: «На Кучугурському городищі досліджено залишки чисельних споруд, деякі з них вражають своїми розмірами, інтерпретуються як мечеть з мінаретом, палацовий комплекс (ханський двір?) та інше. На городищі зібрано велику кількість археологічного матеріалу, який має свої аналогії в археологічних комплексах Поволжя, Криму, Подністров'я XIII — XIV ст.

Про існування великого міста в Дніпровських плавнях у районі Великих Кучугур свідчать і писемні джерела. Так, в 1594 р. Е. Лясота, посол германського імператора до запорізьких козаків, зазначив острів на Кінській Воді (р. Конка), "на якому знаходиться стародавнє городище Курцемаль". Згадується це городище і в "Книге Большому Чертежу" під назвою "Мамаїв Сарай". Існування давнього міста в Дніпровських плавнях на р. Конці відзначив С. Мишецький, називаючи його Самис, де була "прежних татарских владений столица и в оном городе имелось 700 мечетей". Існування давнього міста

37. Яворницький Д. І. (Эварницкий Д. И.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. — СПб.: Издание Л. Ф. Пантелеева, 1888, Ч. 1, 2. — С. 333.

38. Там само, С. 330.

39. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків у 3 томах. — Л.: Світ, 1991, Т. 2. — С. 78.

40. Ельников М. В. Охранные работы на могильнике Мамай Сурка // Археологічні відкриття в Україні 1999–2000 р. — К, 2001. — С. 260; Ельников М. В. Средневековый могильник Мамай-Сурка [по материалам исследований 1989–1992 гг.] // Запорожье. 2001. — 276 С.

41. Козубовський Георгій. Мамаєва Орда в історії України // Історія. Тези та повідомлення III Міжнародного конгресу українців. — Х., 1996, Ч. I. — С. 40–41.

42. Швець Г. І., Дрозд Н. І., Левченко С. П. Каталог річок України. — К.: Вид-во АН УРСР, 1957. — С. 68

в Дніпровських плавнях підтверджують і етнографічні джерела зібрані в XIX ст. Я. П. Новицьким.

Важливим джерелом для реконструкції політичних та соціально-економічних процесів в Мамаєвій Орді, хронології існування міста в Дніпровських плавнях слугують монети, знайдені на Кучугурському городищі. ...Всі основні групи мідних монет відносяться до карбування «мамаєвих ханів». ... Подібні монети широко відомі у значних кількостях і в інших регіонах Мамаєвої Орди, в Азаку, Криму. В Поволжі — представлені одиничними екземплярами» ⁴¹.

Окрім того, неподалік від цих місць, але вже з правого боку Дніпра є ріка Мамайка. За даними «Каталога річок України» (1957), ріка Мамайка є лівою притокою ріки Інгул, що впадає в гирло (лиман) Південного Бугу. Вона має довжину 13 км та площу басейну розміром 54,6 км². Відстань від гирла основної річки до місця впадіння р. Мамайки в Інгул — 327 км. ⁴²

В географічно-адміністративному вимірі ріка Мамайка протікає територією Кіровоградської області; там само розташована залізнична станція Мамаїв Яр. На Південному Бузі, в районі села Мігія, південніше міста Первомайська є мальовничий скелястий Мамаїв острів (поряд з ним — острів Залізняка). Нині ці острови перебувають у складі історико-природного заповідника Гранітно-степове Побужжя.

В добу Козаччини ці місця входили до земель Війська Запорозького і в другій половині XVIII століття були центром гайдамацького руху. Зокрема, північніше ріки Мамайки знаходиться знаменитий Холодний Яр; неподалік Мамаєвого острова, нижче села Мігія (за течією Південного Бугу), був центр однієї з найвпливовіших на Січі Буго-Гардинської паланки.

У середині XVIII століття Мамаїв острів перебував в епіцентрі гайдамацького руху. За свідченням дослідника Запорожжя Аполлона Скальковського: «В запорозьких документах ми на кожному кроці натрапляємо на докази, що головним притулком гайдамаків був Мігейський острів, або просто Мігея. Це урочище, або острів, тобто низка порослих тернами скель, знаходиться при впадінні річки Мігейський Ташлик у Буг... Але що дивно — в жодній народній легенді, пісні або казці не згадується про Мігею, а про більш віддалені сховки гайдамак — Чуту і Чорний Ліс можна почути оповіді і в наш час. А ці предковічні ліси, які досі зберегли свою велич, були на самому кордоні запорозького козацтва, у північній частині нинішнього Олександрійського повіту Херсонської губернії і майже змішуються з лісами та ярами Чигиринського повіту Київської губернії. Мігея була всього за 30 верств від одного з найважливіших прикордонних постів запорозьких, а саме Гарду, де була Бугогардівська паланка, в якій постійно перебував полковник із двома старшинами і більш як 300 козаками команди. Ця паланка, спостерігаючи за переправою

через Буг на татарську сторону, була в нинішньому селі Богданівці Ананьєвського повіту Херсонської губернії і захищала найголовніші риболовецькі промисли Запорожжя»⁴³.

Поряд з відзначеними топонімами, ми фіксуємо цілу низку реальних козаків, що носили ім'я Мамай у добу Козаччини. Певний час образ козака–бандуриста на народних картинах трактувався як своєрідний портрет реального козака Мамаю, про якого писали кілька істориків. Зокрема, Пантелеймон Куліш у листі до О. Бодянського від 16 липня 1848 р. пише про гайдамаку Мамаю: «Ляхи зовуть його в своїх книжках Козаком Мамаєм».⁴⁴

Аполлон Скальковський кілька разів згадує про гайдамаку Мамаю, ім'я якого трапляється на деяких картинах. Ще в 1820–х роках він знаходить документи, які використовує для написання роману про Мамаю («Порубежники»). З його слів, ватага цього гайдамаки в минулому «наводила в Україні особливий жах», а «пам'ять про Мамаю зберігається у своєрідній картині, тисячі копій якої ви побачите по всій Україні»⁴⁵. На його думку, на цих картинах зображувався конкретний гайдамака Мамай, що жив у середині XVIII ст. Згадує він також і про велетенський дуб Мамаю, коріння та стовбур якого неодноразово пошкоджували шукачі козацьких скарбів.

Прізвище Мамай було досить поширеним у давній Україні. Так, вже в «Реєстрі усього Війська Запорозького після Зборівського договору...» від 1649 р. серед козаків Максимівської сотні Чигиринського полку згадується Василь Мамай⁴⁶.

Майже сто років потому в корпусі документів Архіву Коша Нової Запорозької Січі згадується козак Кущівського куреня Марко Мамай, повішений поляками 1738 р. у містечку Смілі разом зі своїм побратимом Марком Соколом⁴⁷.

Трохи пізніше згадується козак Сергіївського куреня Павло Мамай, схоплений поляками на Гарді (пороги на р. Південний Буг) та повішений ними в 1747 р.⁴⁸

В «Архиве Юго–Западной России» опубліковано цікаві матеріали ще про двох реальних Мамаїв — учасників гайдамацького руху. Обидва діяли на території сучасної Черкащини і Кіровоградщини (в документах згадуються такі топоніми як Цибулів, Мошни, Боровиця, Чута, Чорний ліс). Як свідчать протоколи допитів заарештованих гайдамаків, ця ватага настільки прославилася своїми справами, що для її ліквідації було послано цілий загін кінних драгунів. За зізнанням члена цієї ватаги, тридцятилітнього запорожця Івана Сахненка, «отаман їх Мамай із рушниць застрелив драгуна, а драгуни Мамаю і Андрія, запорозького козака, закололи, а ми всі розбіглися поодиноці, і пішли в Чорний ліс»⁴⁹.

Цим самим подіям присвячена розвідка дослідника, який сховавав своє ім'я та прізвище під криптонімом «А.С.», котра значно

⁴³ Скальковский А. История Новой Сечи или последнего Коша Запорозького. — Днепропетровск: Січ, 1994. — С. 420.

⁴⁴ А. С. Мамай. Изображение запорожца. (К рисункам) // Киевская старина. — 1898, Т. LX, № 3. — С. 490.

⁴⁵ Скальковский А. Наезды гайдамак на Западную Украину в XVII столетии. — Одесса: Городская типография, 1845. — С. 153. Скальковский А. Порубежники (Канва для романов). Мамай. М.: Городская типография. — СПб., 1850, В. IV. — С. 171.

⁴⁶ Реєстр усього Війська Запорозького після Зборівського договору з королем польським Яном Казиміром, складений 1649 року, жовтня 16 дня й виданий по достоєнному виданню О. М. Бодянським. — К.: МСП «Козаки», 1994. — С. 64.

⁴⁷ Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів. — К.: Наукова думка, 1998, Т. 1. — С. 276, 347.

⁴⁸ Там само, С. 297, 340, 354.

⁴⁹ Архив Юго-Западной России. — К., 1876, Ч. III, Т. 3. — С. 609.



уточнює сухі архівні документи. У 1750 р. запорожець Мамай зруйнував містечко Мошни та усі маєтності князя Любомирського, в тому числі здійснив напад і на Смілянський замок. Російські війська під керівництвом київського генерал-губернатора Михайла Леонтьєва, після тривалої погоні по степах, таки зловили козака. Відтіту голову цього гайдамаки виставили на мосту в Торгівці для остраху іншим. Якийсь Андрій Харченко зняв з голови замордованого шапку, одягнув її на себе й продовжив справу свого попередника. Через кілька років (у 1758) його також схопили і стратили на палі, але в народі вже виникла легенда про безсмертного козака Мамая, який воскресає знову і знову для боротьби з ворогами⁵⁰.

14. Козак Мамай, ХІХ ст. (фрагмент)
Походження невідоме
Полотно, олія, 66 x 122
Національний художній музей України



Француз де ля Фліз, який у середині XIX ст. обійшов багато українських сіл, залишивши унікальні етнографічні замальовки, в двох своїх акварелях відтворив образ «розбійника Мамає» та «Мамаїв дуб» на гілках якого він вів своїх ворогів. У пояснювальному тексті свого рукописного альбому (1854 р.) він зафіксував народні перекази про нього: «Серед народу поширена також розповідь про розбійника на ім'я Мамай, зображення якого зустрічається у багатьох хатах. Він сидить під дубом, грає на бандурі (вид гітари), віддалік на дереві висить чоловік, а внизу написані такі слова: Хоч на мене дивишся, та не угадаєш / Як зовуть і відкіль родом / І як прозивають, нічирок не знаєш, / Кому трапилось кому у степах бувати, / То той може моє прізвище вгадати. / Жид з біди за рідного батька почитає, / А ляхва дурна милостивим добродієм називає, / А ти, як хочеш, то так мене називай, / Аби лиш не крамарем.

В Чигиринському повіті біля села Черкас мене водили до величезного, вже давно всохлого дуба. Його називають дубом розбійника

15. Козак Мамай, XIX ст.
Боровиця, Чигиринський р-н, Черкаська обл.
Полотно, олія, 70 x 105
Національний художній музей України

Мамая. Колись у затінку цього дуба він влаштовував своє пристановище, а на гіллі цього дерева вішав поляків і жидів, які потрапляли йому до рук, та й його самого на ньому пізніше повісили»⁵¹.

Подібні записи залишив і П. Куліш: «В старосвітських міщанських і козацьких світлицях можна до сих пір зустріти зображення запорожця у всій красі його. Він сидить, склавши нахрест ноги і грає на бандурі; поруч його, в лісі, пасеться кінь, а вдалині на дереві висить ногами доверху єврей, а інколи і поляк. Пан Скальковський, з притаманним йому мистецтвом пояснювати козацьку історію, відмічає у своїй книзі «Наїзди гайдамаків» (с. 153), що на дереві повішена фігура козака і що вона демонструє, яка доля очікує в Польщі кожного гайдамацького ватажка»⁵².

Пізніше він зазначає: «Може видав, — де вже не видати? — деінде по Україні голеного запорожця, намальованого, що сидючи, підібгавши ноги, грає на кобзі, ще й промовляє. А що промовляє, те внизу й підписано. Ляхи звуть його в своїх книжках Мамаєм. Есть коло Суботова і дуб Мамаїв... От же я колись був у Мошнах і знайшов там козарлюгу із таким підписом, що кращий і просторіший від усіх інших; та й саме малювання вже дуже старе, що аж полупалось»⁵³.

Записав подібні розповіді у Суботові біля Чигирини і відомий збирач народної творчості та письменник Борис Грінченко, причому в них ім'я Мамає пов'язане з самим Богданом Хмельницьким («Про Хмельницьких. Про Мамає»): «А се вже чи не після Хмельницького було, як приїхав у Суботов Мамай з запорожцями і ляхам багато шкоди наробив. Тут у лісі неподалечку є дуб невисокий да рясний, Мамаєм зветься. Кажуть, що буцім-то Мамай на йому казан вішав, да як задзвонить, то його хлопці і біжать. А інші кажуть, що через те, що і Мамай був низький та дужий, як той дуб»⁵⁴.

Таким чином, в історичних джерелах і дослідженнях зафіксовано принаймні п'ять реальних козаків, що носили ім'я Мамай. Окрім того, М. Грушевський згадує Івана Мамаєвича — осавула Війська Його Королівської Милості Запорозького, який у складі групи козацької старшини підписав у 1617 р. декларацію до Сейму Речі Посполитої⁵⁵.

Поза тим, слово «мамай» могло вживатися не в персональному, а в загальному значенні. Дослідник Б. Познанський навів свідчення, що «мамаями» в народі називають «всяку кочівну людність в степу»⁵⁶.

В знаменитому словнику Бориса Грінченка слово «мамай» пояснюється наступним чином: «Мамай, мамая — камінна статуя в степу»⁵⁷.

Подібне тлумачення цього слова зафіксував також Микола Сумцов⁵⁸.

Платон Білецький, роздумуючи над цим питанням, зауважує: «не виключена можливість, що Мамай — це узагальнена назва гайдамаки взагалі. На підтвердження можна навести вираз «піти на мамая» (цебто навмання) і те, що картини з написом «Козак Мамай» включають сцени гайдамацької розправи»⁵⁹.

50. А. С. Мамай. Изображение запорожца. (К рисункам) // Киевская старина. — 1898, Т. LX, № 3. — С. 486–492.

51. Де ля Фліз. Альбоми. / Серія «Етнографічно-фольклорна». — К.: Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського, 1996, Т. 1. — С. 94–95, 167–168.

52. Кулиш П. Записки о Южной Руси. — СПб., 1856, Т. 1. — С. 191.

53. Кулиш П. // Киевская старина. 1898, № 2. — С. 29.

54. Гринченко Б. Д. Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. — Чернигов, 1901. — С. 287–288.

55. Грушевський М. С. Історія України-Руси. Козацькі часи — до р. 1625, Т. VII. — С. 365.

56. Познанский Б. Две старинные украинские песни // Киевская старина. — 1885, Т. 13. — С. 228.

57. Словарь української мови. Зібрала редакція журналу «Кієвская Старина». Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. В 4-х томах. Т. 2. // Факс. перевид. 1908 року. — К., 1958. — С. 403.

58. Сумцов М. Ф. Современная малорусская этнография // Киевская старина. 1892, № 10. — С. 38.
59. Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. С. 7.
60. Скальковський А. О. Історія Нової Січі або останнього Коша Запорозького. — Дніпропетровськ: Січ, 1994. — С. 425.

Таким чином, слово «мамай» подекуди було іменем конкретної людини, а водночас воно вживалося в двох загальних значеннях: 1) всяка кочівна людність у степу; 2) камінна статуя в степу (або, як звикли говорити, «камінна баба»). З часом це слово стало вживатися як синонім слів: «козак», «запорожець», «гайдамака», «розбишака», «волоцюга», «відчайдуха».

Чому немає жодної пісні чи думи про козака Мамаю? На мою думку, в народній свідомості слово «мамай» мало не індивідуальне, а загальне значення, стосуючись фактично кожного реального козака, що мав своє конкретне ім'я та прізвище.

На картинах, які зображують козака-бандуриста, трапляються різні підписи: 1) Прізвища відомих козацьких ватажків — «Максим Залізняк», «Семен Палій», «Нечай», «Кошовий Харко», «Сава Чалий»; 2) Інші менш відомі імена: приміром, «Іван Васильович Кутовий», «Гордій Велегура», «Козак Бардадим», «Козак Шарпило, древній запорожець», «Козак Боняк», «Іван брат», «Хома» тощо; 3) Ще частіше козак взагалі безіменний — «Запорожець», «Запорожський кошовий», «Гарний козак на натуру...», «Сидить козак в кобзу грає...», «Козак — душа правдивая...», «Козак-сіромаха...» і навіть «Мужик-сіромаха». Відомо всього кілька картин, на яких козака названо іменем «Мамай», всі вони є досить пізніми і стосуються періоду Гайдамаччини — «Козак Мамай», «Мамай — сильний козак», «Мамай із Жалкого».

На мою думку, це ще раз підтверджує, що з часом слово «мамай» стало узагальнюючим, одним із значень поняття «гайдамака». Невипадково наведені дані про п'ятьох реальних козаків, які носили це ім'я, стосуються доби Гайдамаччини і локалізовані територією, де цей рух був особливо інтенсивним (від Південного Бугу до Тясьмина). Нині це є частиною Миколаївської, Кіровоградської та Черкаської областей. З добою Козаччини пов'язані назви Мамаєвого острова на Південному Бузі (Миколаївська область), річки Мамайки — притоки Інгула та урочища Мамаїв Яр (на Кіровоградщині). Неподалік від Холодного Яру, що був у центрі Гайдамаччини, розташоване містечко Торговиця (на річці Синюсі, поблизу міста Новоархангельська — на межі Кіровоградщини та Черкащини), де в 1850 році був страчений гайдамака Мамай. Місто Сміла, в якому 1738 року поляки повісили козака Кушівського куреня Марка Мамаю, розташоване прямо в межах Холодного Яру. Там само, поблизу Чигирини і Суботова знаходився і Мамаїв дуб, замальований де ля Флізом, про якого згадували також П. Куліш та Б. Грінченко, а в добу Богдана Хмельницького жив козак Чигиринського полку Василь Мамай.

Відомості про козака Сергіївського куреня Павла Мамаю, схопленого поляками на Гарді та повішеного 1747 р., знову ж таки стосуються Миколаївщини, а саме Південного Бугу з його Мамаєвим островом та

Мігійськими скелями і урвищами, де в середині XVIII ст. десятиліттями переховувалися гайдамаки.

Таким чином, не викликає сумніву, що на формування образу козака Мамая на народних картинах вплинули також реальні події Козаччини та Гайдамаччини. Водночас ці історичні події трансформувалися за законами народної творчості, як малярської, так і словесної (на картинах «Козак Мамай» постійно зустрічаються віршовані написи, іноді досить значні за обсягом).

Попри втрату автономії, політичної системи урядування, Козаччина не зникла з пам'яті народу, а зберігалася в ній ретельно і з любов'ю. Одним із символів, що нагадував про минулі часи, була картина «Козак Мамай». Цим пояснюється її популярність як серед простого люду, так і серед нащадків козацької старшини, що отримали російське дворянство. Аполлон Скальковський, офіцер російської армії, у своїй «Історії Нової Січі» написав: «Серед руського народу західної України гайдамаки вважалися та й досі вважаються героями степів»⁶⁰.

«КОЗАКИ–МАМАЇ» ТА ДУХОВНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСТВА

Прикметною рисою багатьох «мамаїв» є бандура в руках козака або поряд з ним. Картини із зображенням козака–бандуриста, неминуче викликають асоціативний зв'язок з кобзарями — сліпими «гомерами України», носіями епічної пісенно–музичної спадщини нашого народу. Репертуар кобзарів був дуже широкий: палітра його настроїв сягала від високої героїчної патетики та жалібних траурних інтонацій — до веселих танцювальних мелодій та наспівів. Виконували вони історичні, сатиричні та жартівливі пісні, а також твори релігійно–моралістичні (псалми та канти). Основу кобзарського репертуару становили думи, до яких самі кобзарі ставилися з особливою пошаною та пієтетом, називаючи їх «Думками», «Плачами», «Козацькими» або «Лицарськими піснями». Думи розповідали переважно про трагічні події старовини, освячені кров'ю героїв, пролітою за свій народ, за щастя рідної землі.

Видатний український композитор та хоровий диригент Олександр Кошиць, відзначаючи художню специфіку дум та оригінальність їхньої форми, так писав про них: «Дума — це мелодійний речитатив, де слово панує над музикою. Музичне коріння їх криється у голосінні по померлих праісторичної давності. Дуже трудні для виконання і недоступні через те широким масам співаків. Утворювалися самими учасниками оспіваних подій, за зразками спершу пісненими, а далі літературними. Співалися під акомпаніємент "бандури", щипкового

інструменту з 12–23 струнами. Побудовані на спеціальній українській скалі, повні орієнтальних мелізматичних прикрас, які надають їм великої імпресивності». Він також називає їх «співаною історією українського народу», «витвором козаччини та літописом її героїчного чину». «Фактично це є співана історія українського народу... змальована рисами, від яких душа завмирає з жалю і болю, мелодіями повними найрізноманітніших емоцій, від найглибшого суму до найбучнішої радості, і в таких же різноманітних ритмах, — від спокійного речетативу-оповідання, до найгостріших акцентів кінного бігу, або швидкого маршу»⁶¹.

Окрім дум, кобзарі виконували історичні, героїчні та козацькі пісні. Наведемо одну з них (у запису Д. І. Яворницького), зміст якої розуче нагадує картину «козак-бандурист»:

«А в темному лузі явір зелененький,
Під явором коник вороненький,
На конику козак молоденький;
Спинився ж він та й став міркувати,
Взяв бандуру, почав вигравати.
Ой голосно ж бандурочка грає,
Струна струні стиха промовляє:
— Ой де ж тії козаки гуляють?
А де ж вони слави добувають?»⁶².

Куліш відзначав незвичайне пошанування бандури серед козацької спільноти: «Бандура зробилася на Україні загальноживим інструментом у всіх, хто сам себе називав козаком, або кого інші так називали. Щоб у козацький час і в козацькому товаристві називати себе козаком, чи від інших отримати таку назву, для цього потрібно було мати всі характерні риси козацького характеру, в тому числі й майстерне вираження козацьких почуттів. Про це ми можемо здогадуватися по нещодавним бандуристам не-сліпцям і не-злидарям, що існували ще на нашій пам'яті: вони були саме тими людьми з народу, яких виразно називали козаками»⁶³.

Видатний український письменник та бандурист Гнат Хоткевич ставить риторичне запитання: «Але чи справді наші музиканти завжди були сліпцями?» — і сам дає на нього відповідь: «Ні. Навіть цілком навпаки. До сліпецьких рук бандура попала вже пізніше, під час упадку інтенсивного народного життя»⁶⁴.

До нього приєднується й думка Пантелеймона Куліша, який в середині XIX ст. записав чимало дум від кобзарів Чернігівщини, Полтавщини, Харківщини: «В старовину бандура була інструментом не лише хвацьких молодців, але і знатних людей у козацькому товаристві»⁶⁵.

Знаємо, що на бандурі гарно грали відомі козацькі провідники Семен Палій, Іван Мазепа, Антін Головатий, а також вихідці з козаць-

61. Кошиць О. Про українську пісню й музику // Репр. видання. — К.: Муз. Україна, 1993. — С. 18–21.

62. Яворницький Д. І. (Зварницький Д. І.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. С. 331.

63. П. Кулиш. Записки о Южной Руси. С. 188–189.

64. Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. С. 119.

65. П. Кулиш, вказана праця. С. 189.

66. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі. — Л.: Ін-т народознавства НАН України. — 1998, Кн. 2. — С. 37.

кого середовища — граф Олексій Розумовський, філософ Григорій Сковорода та багато інших.

Зокрема гетьман Іван Мазепа був автором знаменитої думи «Всі покою щиро прагнуть, а не в єден гуж всі тягнуть» та пісні «Про чайку—небогу». Ці твори закликали до єдності та змушували задуматися над долею українського народу.

Мав прекрасний голос та чудово грав на бандурі чоловік імператриці Єлизавети Петрівни граф Олексій Розумовський (в юності — син козака Розума, родом з с. Лемеші на Чернігівщині). Кошовий отаман Чорноморського козацького війська Антін Головатий також співав у супроводі бандури власні пісні «Ой, Боже, наш Боже, Боже милостивий» та «Ей, годі нам журитися, пора перестати».

Донині популярною є пісня «Їхав козак за Дунай», створена харківським козаком Семеном Климовським на початку XVIII ст. Вона була перекладена кількома європейськими мовами, а її мелодію неодноразово обробляв композитор Людвіг ван Бетховен, використовуючи в своїх творах ⁶⁶.

Бандура була настільки невід'ємною частиною козацького життя, що в «Думі про смерть козака-бандуриста» вона називається «подорожня» — тобто, її брали з собою в дорогу та бойові походи. Старий козак, прощаючись із життям, «на бандурі грає-виграває, голосно жалібно співає», називаючи її найніжнішими словами: «Гей, кобзо моя, дружино моя, вірная, бандуро моя мальованая! Де ж мені тебе діти?..». Те, що ця пронизлива сцена не була художнім перебільшенням, свідчить П. Куліш, котрий приводить унікальне свідчення про те, як один запорожець, продаючи від крайньої скрути кобзарю Ригоренку свою бандуру, що була його нерозлучною супутницею до і після руйнування Січі російськими військами, розставався з нею зі сльозами та причитаннями, схожими на причитання по мертвому: «Ти ж була моєю втіхою, ти ж розважала мене у всякій пригоді. Багато людей вельможних, багато лицарства славного і всякого народу православного слухало твоїх пісень! Де ти не бувала, якої пригоди не дознала?... А тепер довелось мені з тобою розлучатись, за чотири карбованії рублі тебе в чужі руки оддавати, та й повік вішний, може тебе не видати!» ⁶⁷.

Бандура використовувалася переважно «для вираження глибоких душевних зрушень», оскільки характер дум налаштовував присутніх на урочисто-сумний, а то й драматичний лад. Це підтверджується ще однією узагальненою назвою дум як «плачів».

Причиною цього була не лише тематика дум, що нагадувала про величезні людські втрати, яких зазнала Україна в давнину від безперервних воєн, а й особлива манера виконання цих епічних творів. Історик кобзарства Василь Ємець, згадуючи про гру кобзаря Михайла Кравченка, пише: «На жаль, мені довелося слухати його тоді, коли він



16. ПОРТРЕТ КОЗАКА СЕМЕНА КЛИМОВСЬКОГО.
М. БАШИЛОВ.
1843 Р.
АВТОЛІТОГРАФІЯ.

майже не мав голосу, але та чулість, з якою він співав і оте характерне для кобзарів старшої генерації «додалення жалощів», яке я більш не знаходив серед теперішніх, навіть відомих кобзарів, робило те, що його виконання було трудно слухати без сліз»⁶⁸.

Кобзар Архип Никоненко під час виконання дум кивав головою, глибоко зітхав, розчулюючись від їх змісту, «голос його тремтів все більше і більше, і нарешті ридання переривало на кілька хвилин спів та музику»⁶⁹.

Художник Лев Жемчужников розповідав, що коли Остап Вересай співав йому знаменитий кант «Про правду» («Нема в світі правди, правди не зискати! Що тепер неправда стала правдувати!»), то вони обидва плакали, один над своєю кобзою, а другий за мольбертом»⁷⁰.

Кобзарів відрізняла глибока релігійність, це підкреслював і Пантелеймон Куліш. Скажімо, кобзар Андрій Шут дивився на своє ремесло, як на справу богоугодну, вважаючи своїм головним покликанням «нагадувати людям про Бога та про добродетельність», а Архип Никоненко стверджував, що пісні приніс у світ сам Христос: «Кажуть, тоді (до приходу Ісуса — С. Б.) ні пісень, нічого не знали... Звісно, жили як звірі; то які тут пісні»⁷¹.

На думку Андрія Шута, серед усіх пісень лише думи були дорогоцінним свідченням старовини, які він зберігав у своїй пам'яті з величезною повагою. Ставши кобзарем, він «відкинув всі ті пісні, змістом яких були жарти, або пристрасні порухи серця, і співав лише псалми на честь Ісуса і святих та історичні пісні»⁷².

Говорячи про особливості українського національного характеру, П. Куліш зазначає: «два способи душевного вираження, релігійний та поетичний, взяті у пісні та поставлені поряд, показують, що бандура та пісня заступали в старовину друге місце після піднесення душі до Бога в молитві»⁷³.

Цілком поділяючи цю думку, наведемо фрагмент старовинної пісні про козацького полковника Семена Палія, засланого Петром I в Сибір:

«Ой чуро мій чуро, мій вірний Стоусю!
Ой ходімо у каплицю, Богу помолюся.
Ой Богові помолюся, святим поклонюся:
Зледащів же я, понурий, стареньким здаюся,
Стареньким здаюся, молитися мушу!
Хай милує Милостивий мою грішну душу!
Пішов пан Палій Семен Богові молиться, —
Не то Богові молиться, а не то журиться.
Прийшов пан Палій додому да й сів у наміті,
На бандурці виграває: "Лихо жити в світі!"»⁷⁴.

За влучим виразом Куліша бандура передусім була «органом для вираження глибоких душевних рухів, а не веселий інструмент для танців, хоча веселість, або ж комізм в Малоросійському характері

67. П. Кулиш, вказана праця, С. 199.

68. Ємець Василь, вказана праця, С. 60.

69. П. Кулиш, вказана праця, С. 8.

70. Ємець Василь, вказана праця, С. 54.

71. П. Кулиш, вказана праця, С. 12, 43, 45.

72. П. Кулиш, вказана праця, С. 45.

73. Там само, С. 191.

74. Там само, С. 190.

75. Там само, С. 192.

76. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. С. 13.



17. **КОБЗАР ФЕДІР ДАНИЛОВИЧ КУШНЕРИК.**
ОПАНАС СЛАСТІОН.
1928 р.
ПАПІР, ОЛІВЕЦЬ.



18. **КОБЗАР ФЕДІР ХОЛДНИЙ.**
ПОРФИРІЙ МАРТИНОВИЧ.
ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ СТ.
ПАПІР, ОЛІВЕЦЬ.

завжди йдуть поруч із сумом (як це показав і наш Гоголь), і бандурист з журби може вдарити танцювальну, немовби бажаючи закружляти у вихорі танцю і призабути на певний час свій сум»⁷⁵.

Можливо, і в цьому є підказка, чому обличчя козака Мамая є таким відсторонено–зосередженим. Як вірно підмітив П. Білецький, «які б не були підписи під картинами, у самому образі більше ліризму, іноді навіть елегійного суму, ніж пафосу боротьби»⁷⁶.

Мені також видається, що зображення козака–бандуриста неминуче викликають асоціації, співзвучні урочистому, епічно–величному звучанню дум. В певному сенсі, ці зображення можна навіть розглядати як своєрідний образотворчий символ: козак співає думи і переповідає нам історію. Підписи, що є частиною багатьох мамайів, також символічні, оскільки часто разюче контрастують із зображеннями.

Як і кілька століть тому, сьогодні помітний зв'язок: та частина українців, яка захоплена й цікавиться своєю історією, шанує кобзарів, думи й історичні пісні, вона добре знає образ Мамая. Як і кілька століть тому, образ козака Мамая в різних мистецьких проявах часто зустрічається в інтер'єрах багатьох українців.

ЗВ'ЯЗОК «МАМАЙВ» З ВЕРТЕПНИМИ ВИСТАВАМИ

Відомо кілька давніх варіантів вертепних вистав, записаних в Україні: Сокиринський, Славутинський, Батуринський, Хорольський, Куп'янський та низка закарпатських і західноукраїнських редакцій.

Найбільш відомими і повними є два варіанти вертепних вистав, оприлюднені Г. Галаганом та М. Маркевичем.

Найрозлогіший і, мабуть, найстаріший запис української вертепної вистави здійснено Григорієм Галаганом, відомим в Україні громадським діячем, власником маєтку у Сокиринцях, що неподалік від Прилук, куди ще в 70–х роках XVIII ст. потрапили ноти і текст вертепного дійства⁷⁷.

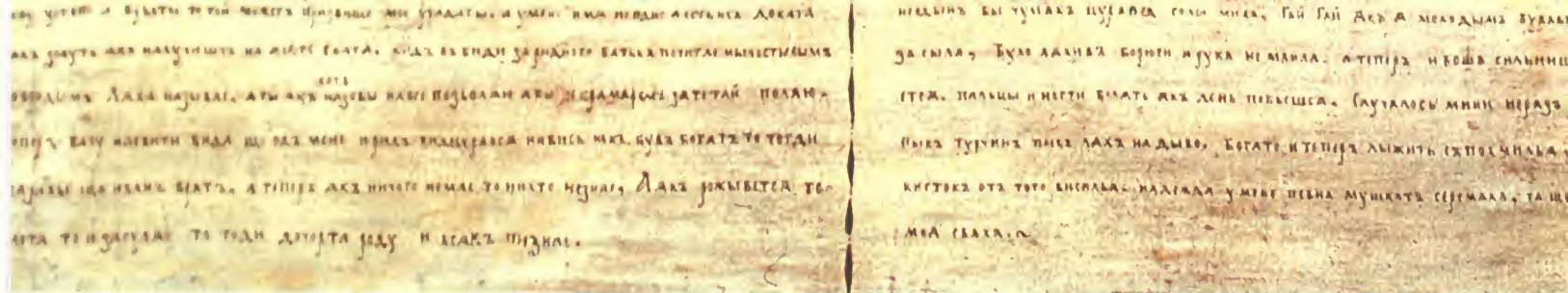
Іншим, також усталеним ще з другої половини XVIII ст. варіантом, є текст, записаний на Чернігівщині (або на Полтавщині) Миколою Маркевичем у 40–х роках XIX ст.⁷⁸

Наведемо фрагменти з цих вертепних вистав, де йдеться про Запорожця, який промовляє до глядачів віршами, близькими до тих, що надписані на деяких народних картинах «Козак Мамай» (стор. 33–34).

Видатний дослідник української старовини М. Петров у статті «Старинный Южно–Русский театр» наводить чимало написів на карти-

77. Галаган Г. П. Вертепная драма и ее сценическая постановка // Киевская старина. 1882, октябрь. — С. 9–38.

78. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. // Факс. Перевидання 1840 року. — К.: Добровольное общ-во любителей книги УССР, 1991. — 27–64 с.



Фрагмент вертепно-
го дійства, опублікований
Григорієм Галаганом*

Появі Запорожця на сцені передуює
розмова
поміж поляком та його дружиною:
Полька до мужа:
«Пшепрашам пана Яна! Идзь зе мно,
бо цебе гайдамака забіє».
Поляк заносчиво відповідає:
«Цо ты, не єдукована кобіто мувиш?
Як Бога кохам, єден тшидзести гайда-
мак забіє».
Тільки що поляк произнес свои
хвастливые слова, как раздається за
сценой песня запорожца:
Та не буде лучше, Та не буде краще,
Як у нас, та на Україні!
Що не має жида, Що немає ляха, Не
буде ізміни!

Трудно было—бы ожидать от маленько-
го, скромного театра марионеток такой
знаменательной и характерной черты.
Чрезвычайно уместны звуки этого
величавого и глубокого народного
напева короткой исторической песни,
похожей скорее на всенародный воз-
глас Южной Руси, проносившийся по
ней от края до края всякий раз после
того, как народ кровию и страданиям.
хоть на время отстаивал от захватчи-
ков запада свою русскую народность
и восточное благочестие...
Заслышав звуки песни запорожца,
поляки быстро убегают и на сцену
является Запорожец. Он гораздо
выше всех остальных фигур вертепа,
одет в широкие красные шаровары
и синюю куртку, обшитую галуном. В

правой руке у него булава, с выбрантой
головы висит чуприна. Вошедши на
сцену, он поворачивается в другую
сторону, куда бежал поляк, и произ-
носит следующий, драгоценный по
историческим чертам монолог:

На, на! Махнув,
Мов панський хортяга,
Або старенний пес!..
Що то за народ
Із їх пресмілий,
Що сам і в огонь не вскочить! —
Хіба його силою впреш!
Хоть дивись на мене,
Та ба не вгадаєш,
Відкіль родом
І як зовуть —
Ні чичирк не знаєш!
Коли трапилось кому
У степах бувати,
То той може прізвище
Моє угадати...
А в мене ім'я не одно,
А єсть їх до ката:
Так зовуть,
Як набіжиш
На якого свата:
Жид, з біди,
За рідного батька почитає,
Милостивим добродієм
Ляхва називає,
А ти, як хоч назови,
На все позволяю,
Аби лиш не назвав крамарем,
За те то полаю.
Тепер, бачу, на світі біда, —
Що мене одцурався рід,
Не бійсь, як був богат,
То казали: Іван—брат;
А тепер, як нічого не маю,

То ніхто й не знає.
А як розживеться голота
Да й загуляє,
Тогді до чорта раду
І всякий пізнає.
Відкіль родом
Я на світі,
Всяк із вас
Може знати приміти.
Жінок в Січі немає,
Всяк теє знає.
Хіба скажеш:
З Рима родом,
Або з пугача
Дід мій плодом?
Но в тім собі милиш (ошибаєшся,
обманываешь себя — Г. П. Галаган)
Інаково лівиш (?)
У нас сугаків тільки сліди,
Дикії коні нам сусіди,
Да дніпрове стрем'я, —
Ото наше плем'я!
Правда, як кінь в степній волі,
То так козак не без долі:
Куди хоче, туди скаче,
За козаком ніхто не заплаче, —
Гай, гай! Як я молод бував,
Що то в мене була за сила!
Було, ляхів борючи, і рука не млілі.
А тепер і вош сильніша
Від ляхів здаєцця,
Плечі і нігті болять,
Як день попоб'єшся.
Так то бачу, що уже
Не добра літ наших година:
Скоро цвіте і в'яне,
Як у полі билина.
Хоча ж мені і не страшно
На степу вмирати,
Да тільки жаль,
Що нікому буде поховати.

* Галаган Г. П. Вертепная драма и ее сценическая постановка // Киевская старина. 1882, октябрь. — С. 21–27.
 ** Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. // Факс. Перевидання 1840 року. — К.: Добровольное общество любителей книги УССР, 1991. — 51 с.



АПЛОСКОЕ ЛЯХОМЪ АРОВОРЕ ЕИ ЕИ АНДЮРА ОЯ ОЛОТАЯ ОЛНВЪ ОТЕВЕ
КЪ АРРАЮ ОНЕОДНЪ ОСКАТИ ПЛОЖДАВШЕ СТОГО ГРЕДБЯ БОДНЪ АПЛАТИ ОЗАНЪ СЪША РАВДИ
НАГЛАДШЪ КЪ ОВОТЪ НУНГНОКЪ ИПОЗНАЕШЪ ОЯКЪ ОУЗЪ СЕ ОЗВОЛЯЮ ЯКЪ АЗОВЕШЪ РАМАРЕЛ
ДЕ ЗНАТИ ПЛАКО Д ОБГПНА ГАДАДА ОЛОШАКА ЕНП ОБРАГО ОДАРОВАЛА АН СИ КЪ ЮМ
ЕТСА ЛЕЗН КРОТН КЪ ЕНЪ ОПОБЕСЯ ТОГО АЗЪ МАОВРА НШЪ АША ОДНА КОРО
КОМО СЪДЕ ОХ ЛНЦА АПОС ИПОЗНАЕШЪ ПЪНЪ КА ВЪЮННА БСЯРИШЪ
И ЕЩЕ МННП БО АТННЪ АЗОВ ЕИ АНДЮРА ОЯ ОЛОТАЯ ОЛНВЪ ОТЕВЕ

нах, які майже дослівно збігаються зі словами Запорожця у вертепних виставах.

Микола Петров, аналізуючи два головні варіанти вертепного дійства, оприлюднені Г. Галаганом та М. Маркевичем, пише: «Во второй части существующие два списка его представляют... некоторые значительные различия. Особенный интерес представляет в списке Г. П. Галагана явление 12-е, в котором выводится на сцену Запорожец с его козацкими песнями и думами, проливающими некоторый свет и на историю самого вертепа. Правда, этот Запорожец выводится и у Маркевича и поет ту же самую песню, но от думы в списке Маркевича остались только бессвязные отрывки, тогда как в списке Г. П. Галагана она сохранилась в целом виде»⁷⁹.

Враховуючи надзвичайну наукову цінність цих записів, дозволю собі розлогу цитату з публікації М. Петрова, доступну нині небагатьом дослідникам «мамаїв»:

«По галагановскому списку вертепа, дума запорожца начинается следующими словами:

"Хоть дивись на мене, та ба не вгадаєш,
Відкіль родом і як зовуть нічичирк не знаєш.
Коли трапилось кому у степах бувати,
То той може прізвище моє вгадати.
А в мене им'я не одно, а єсть їх до ката, —
Так зовуть, як набіжиш на якого свата:
Жид з біди за рідного батька почитає,
Милостивим добродієм ляхва називає.
А ти як хоч назови, — на все позволяю,
Аби лиш крамарем не назвав, за те-то полаю".

По словам А. М. Лазаревского, в его собрании древностей есть изображение запорожца, принадлежавшее некогда полковнику Полуботку, казненному Петром I в 1722 году. И под этим изображением подписаны приведенные начальные слова думы запорожца.

Те же слова, с незначительными изменениями помещены на акварельном снимке с другого изображения XVIII в., сделанном г. Де-ла-Флизом с оригинала в 1850-х годах.

Хоть на мене дивишся, та не угадаєш
Як зовуть і відкіль родом, і як прозивають — нічичирк не знаєш.
Коли трапилось кому у степах бувати,
То той может моє прозвище угадати.
Жид з біди за рідного батька почитає,
А ляхва дурно милостивим добродієм називає.
А ти як хочеш, то так мене назови...
Аби лиш не крамаром...

Наконец, в распоряжении редакции "Киевской старины" находится еще подобное изображение безымянного запорожца половины

79. Петров Н. Старинный Южно-Русский театр // Киев. старина. 1882, Том IV, ноябрь-декабрь. — С. 470.

19. Козака з ляхом розговор, поч. XIX ст. (фрагмент)
Градизьськ (нині Градизьк, Глобинський р-н,
Полтавська обл.). Полотно, олія, 67 x 95
Національний художній музей України

XVIII века. Внизу и по сторонам этого изображения выписаны четыре отрывка из вертепной думы запорожца, именно из начала, середины и конца этой думы. Вот этот отрывок:

1. Хоть дивись, то одначе не вгадаєш, —
Відки я родом, правда нічичирк не знаєш.
Називай мене гайдамакою, розбойником, п'яницею...
2. Що то як я був молод, що во мні була за сила!
Як ляхів боров, то і рука не трусила.
А тепер і вош од мене сильніша здаєця.
3. Козак душа справедлива, сорочки не має.
Коли не п'є, то воши б'є, то таки не гуляє.
Того ляхи, не менше попи і ченці, набралися жаху.
4. Гей, бандура моя золотая!
Коли б до тебе молодиця молодая!
Скакала б, співала. До сього лиха
Не один би чумака очурався грошей міха.
Бо як заграю, то не один і поскаче,
А подождавше с того веселля, то не один і заплаче.

Таким образом, песня и дума запорожца в 12-м явлении вертепа по происхождению своему относятся к глубокой старине, может быть к началу XVII века или, по крайней мере, к эпохе Богдана Хмельницкого и обе пользовались известностью в XVII веке. Когда они вошли в состав вертепной драмы, неизвестно с точностью, но так как и песня, и дума, в целом виде или в отрывках, помещаются в обох известных списках вертепа, Маркевичевском и Галагановском, то надобно полагать, что они вошли в состав вертепной драмы при установлении основного текста второй части вертепа»⁸⁰.

Вертепні дієства, численні записи яких були зроблені пізніше, засвідчили присутність в них популярного образу козака–запорожця по всій Україні, навіть у закарпатській частині Гуцульщини⁸¹.

Уривки з вертепних вистав досить швидко перейшли у народну пам'ять і, доповнюючись новими елементами, ця напівфольклорна гра поширилася по всій Україні. Її записували ще навіть у 1928 р. та й пізніше. Знаменно, що ще у середині XVIII ст. вихідці з України занесли вертеп аж у Сибір, не говорячи вже про сусідні регіони — Дон, Кубань, Білорусію. Цікаво, що в деяких вертепних виставах поєднується гра людей та ляльок, а то й грають лише самі люди⁸².

Образ козака, занесений з України в Білорусію, увійшов до сюжету багатьох варіантів місцевих вертепних дійств, а також народних драм (їх грали переодягнені актори, часто в масках), записаних на Могилівщині, Вітебщині, Мінщині, Берестейщині. Місцева назва вертепів — «батлейка».

В різновидах білоруської «батлейки» образ козака розробляється в значно спрощенішому, а нерідко і в примітивно–плакатному вигляді,

80. Петров Н., вказана праця, С. 438–481.

81. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. — К.: Наукова думка, 1992. — С.140

82. Федас Й. Український вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.). — К.: Наукова думка, 1987. — С. 114.

ніж в українських фольклорних театральних дійствах та літературі. Фактично в ньому повністю зникає серйозне, трагіко-епічне начало, його місце натомість заступає майже виключно приземлено-комічне. Це й зрозуміло, адже на місцевому (білоруському) ґрунті, який мав свою самобутню історичну долю, неминуче відбувалися переробки літературних сюжетів тих творів, котрі приходили сюди з інших теренів (у даному випадку — з України).

Незважаючи на те, що образ Козака — героя вертепних дійств та народних вистав — був поширений фактично по всій Білорусі (а також і на Смоленщині), водночас, на цих теренах він абсолютно не знайшов свого втілення в образотворчому мистецтві. Як ми вже зазначали вище, народна картина «Козак Мамай» була і залишається явищем суто українським, не характерним для білоруської та російської культур.

Український дослідник Л. Махновець, коментуючи майже дослівну схожість монологу Запорожця із вертепного дійства з написом на картинах, зазначає: «Вертепний запорожець з бандурою — це сценічний варіант образу напівлегендарного козака Мамая, портрети якого в Україні XVII — XVIII ст. зустрічалися сотнями. Підпис під цими портретами і є найчастіше скороченням, іноді з деякими відмінностями, вертепного монолога Запорожця... Ймовірно, що вертеп запозичив цей монолог із якогось поширеного підпису до одного з портретів Мамая»⁸³.

Підтримуючи в цілому цю думку, але й, водночас, дискутуючи з дослідником, можна припустити протилежне, а саме, що до вертепу ці вірші запозичені з народних вуст, тобто з народної поезії. У кожному разі, для нас дуже важливим є той факт, що вірші на картинах та у вертепних виставах точно пов'язані з XVIII ст., а можливо й з більш раннім XVII ст. — тобто з періодом так званого козацького бароко⁸⁴.

Продовжуючи тему літератури XVIII ст., процитую одного з провідних його знавців О. Мишанича: «Поряд з бароко і за його посередництвом в українській літературі продовжували жити традиції Середньовіччя і Відродження. Зароджуються елементи сентименталізму... і просвітительського реалізму. Останньому передують натуралістичні тенденції низового бароко, яке бурхливо розквітло в сатирично-гумористичних і бурлескно-травестійних жанрах, у шкільній та вертепних інтермедіях, у поетичних оповіданнях типу "Отця Негребецького", "Кирика", автобіографічної повісті Іллі Турчановського»⁸⁵.

Зв'язок написів на «мамаях» з низовим бароко не викликає сумнівів, бо вони прямо-таки переповнені сатирико-гумористичними настроями та бурлескно-травестійними елементами. За академічним словником: «Бурлеск — вид комічної народної поезії та драматургії, характерною особливістю якого є спеціальна невідповідність поміж

83. Давній український гумор та сатира. — К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1959. — С. 17.

84. Українська культура. Лекції за редакцією Д. Антоновича. — К.: Либідь, 1993. — С. 248.

85. Українська література XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 8.

темою твору та її мовним втіленням», а «Травестія» — різновид гумористичної поезії, близької до пародії»⁸⁶.

Бурлескність більшості «мамаїв» не викликає сумніву, бо мистецький ефект (або ж — естетична особливість) цієї картини якраз і базується на протиставленні живописного образу «Козака Мамая» (вцілому — серйозного, задумливого, а нерідко і смутного) з його словесним жартівливо-сміховим двійником, котрий виникає після прочитання написів на полотні.

На середину та другу половину XVIII ст. припадає розквіт бурлескно-травестійної поезії в українській літературі. В цей період створено величезну кількість віршів-травестій: їх авторами були здебільшого студенти-бурсаки, що мандрували Україною в пошуках роботи. Вони згадуються в літературних джерелах того часу як «школяр-ри», «спудеї», «нищі студенти», «бакаляри», «миркачі», «канцеляристи», «недоуки», «вандровані пахолки», «пиворізи», «мандрівні дяки».

Яскраву, але явно односторонню характеристику цьому феноменові української культури дав у свій час Іван Франко: «Се тип, що витворився при Київській Академії не раніше другої половини XVII в., а в XVIII віці зробився характерним признаком Подніпровської України — елемент кочовий та цинічний, носитель усяких веселих та сороміцьких оповідань та пісень, скорий на вигадки і жарти, захланий на їду, а особливо на випивку. Се були невдачники академії, що осилили початкові науки, але не зуміли довести їх до кінця і добитися якоїсь посади і пішли у світ, хапаючись за що можна, за дяківство, за малярство, опрау книжок, часто голодуючи та ніколи не покидаючи свого гумору. Їм завдячуємо певно, значну частину тих гумористичних віршів про празники християнської церкви»⁸⁷.

Полемізуючи з Франком, сучасний дослідник Юрій Барабаш застерігав від спрощеного сприйняття такого складного явища, як культура мандрівних студентів та дяків-бакалярів. Адже вони були складовою частиною тодішнього освітнього руху, який «органічно об'єднавши дві стихії, книжну і народну, в якісно новий ідейно-естетичний сплав, залишив неповторний і яскравий слід в історії української літератури та мистецтва»⁸⁸.

Свій виразний погляд на це явище подає і видатний культуролог М. Бахтін у статті «Рабле и Гоголь», включеній як додаток до книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья»: «Традиції гротескного реалізму в Україні були дуже сильними та живучими. Розсадниками їх були переважно духовні школи, бурси та академії (у Києві був свій "пагорб святої Женев'єви" з аналогічними традиціями). Мандрівні школярі (бурсаки) та нижчі клірики, "мандрівні дяки", розносили усну рекреативну літературу фацецій, анекдотів, дрібних мовних травестій, пародійної граматики тощо по всій Україні. Шкільні рекреації з їхніми специфічними звичаями

86. Словарь русского языка. М., 1981, Т. 1, 4.

87. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. // Зібрання творів у 50 томах. — К.: Наукова думка, 1982, Т. 36. — С. 170–375.

88. Барабаш Ю. Григорий Сковорода и традиции «мандров» // Вопросы литературы. 1988, № 3. — С. 88–95.

89. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 528.

і правами вольності відіграли на Україні свою суттєву роль в розвитку культури. Традиції гротескного реалізму були ще живучими в українських учбових закладах (не лише духовних) в часи Гоголя і навіть пізніше... Вільний рекреаційний сміх бурсака був споріднений народно-святковому сміхові, що звучав у "Вечорах", і водночас цей український бурсацький сміх був віддаленим київським відголоском західного "gisus paschalis" (пасхального сміху). Тому елементи народно-святкового українського фольклору та елементи бурсацько-гротескного реалізму так органічно і злагоджено поєднуються у "Вії" і "Тарасі Бульбі", подібно до того, як аналогічні елементи трьома століттями раніше органічно поєднуються в романі Рабле»⁸⁹.

Доповнюючи наведену думку, дозволю собі зауважити, що ці елементи органічно сполучаються також і в «мамаях». Причому, надзвичайно важливим є те, що своє класичне завершення ці картини, як з точки зору їх пластики, так і з боку поетичного супроводу, знайшли в період українського (або ж козацького) бароко, що охопив другу половину XVII та майже все XVIII ст.

Окрім того, що вертеп поширювався по Україні бурсаками-студентами тодішніх духовних шкіл, бурс, колегій та академій, саме вони переважно культивували у своєму середовищі бурлескно-травестійну поезію. Беручи сюжети з народного середовища, бурсаки обробляли їх у формі наповнених гумором поезій, які після цього знову поверталися у народ, зазнаючи доповнень та видозмін, тобто — нових суттєвих переробок. Одним з кращих творів подібного жанру є анонімне бурлескно-травестійне віршоване оповідання-поема «Пекельний Марко», записане 1835 р. від 76-річного чорноморського козака Василя Губи. Його героєм є козак-сірома Марко, який, незважаючи на те, що був великим грішником, здобув «спасеніє душі» та визволив з пекла душі багатьох побратимів.

За духом та образною системою твір «Пекельний Марко» перегукується зі згаданими вище вертепними діями та з написаними на «мамаях». Зокрема, Марко п'є горілку, любить дівчат, але при цьому зберігає духовну чистоту і таки змушує повелителя темних сил Люципера відпустити з пекла на волю не лише його самого, а й своїх друзів-козаків.

Поема «Пекельний Марко» показує, якого високого художнього рівня досягла тогочасна сміхова народна культура, хоча не викликає сумніву, що ці два культуротворчі потоки постійно перетиналися один з одним, доповнюючи та збагачуючи себе цим взаємообміном.

Трапляються згадки про те, що бурсаки, окрім всього іншого, також писали картини та ікони (були «малярами», — за наведеним вище твердженням Івана Франка).

На моє переконання, згаданих думок вистачає, аби утвердитися у висновку, що найважливіше значення для формування образу козака

в українському мистецтві та літературі мали два великі образотворчі потоки української культури: стихія народнопоетичної (і малярської) творчості та сміхова бурлескно-травестійна традиція студентсько-бурсацького середовища доби Козаччини.

Бароківі риси присутні на «мамаях» незаперечно, особливо на датованих XVIII століттям; та й навіть на тих, що писалися пізніше, в столітті XIX (бо вони повторювали та копіювали вже знайдені раніше зразки). Вертеп також був породженням української барокової культури, до котрої належить і творчість Митрофана Довгалевського, з яким пов'язують першу появу образу запорожця на українській сцені: адже саме він у XVIII ст. культивував бароківі традиції у стінах Києво-Могилянської Академії.

Це безпосередньо стосується образу Козака на народних картинах, який смішить глядачів висловлюваннями-написами, що йдуть від його імені. Але, водночас, він змушує їх замислитися над серйозними (а то й світоглядними) проблемами, що стосуються цих самих глядачів — нащадків козацького роду.

КОМПОЗИЦІЙНІ ВАРІАЦІЇ «МАМАЇВ» ТА ДЕЯКІ ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ

Більшість відомих нам «мамаяв» є варіаціями на тему єдиної композиції, в основі якої постать сидячого зі схрещеними ногами козака, що грає на бандурі, або, відклавши її, тримає пальці рук в не цілком зрозумілому, але характерному жесті. Меншу частину творів складають картини, де поряд з сидячим козаком зображені інші персонажі (дівчата, пан-лях, єврей-шинкар та ін.). Серед них окрему групу картин складають твори, пов'язані з подіями Гайдамаччини (або ж Коліївщини). На них подані так звані «сцени розправи» гайдамак зі своїми противниками — суд, який вершить Мамай; на деревах повішені (часто — вниз головою) чоловічі постаті. Замість степу, ці події відбуваються, як правило, в лісі.

Однак, у всіх цих випадках, композиційне ядро твору — фігура козака з бандурою у «східній позі» — залишається незмінним. Тобто — саме ця самотня фігура козака-бандуриста і є тим базовим варіантом народної картини «Козак Мамай».

Найдавніші зі збережених на сьогодні «мамаяв» датуються початком XVIII ст. Раніших творів на нинішній час не виявлено, але це не означає, що їх не було. Війни, пожежі та руйнівна сила часу знищували (та продовжують знищувати й дотепер) твори мистецтва, виконані

20. **Козак Мамай**, поч. XX ст. [фрагмент]
Полікарп Захаренко (1876–1934)
Остап'є, Великобагачанський р-н, Полтавська обл.
Полотно, олія, 95 x 79
Музей народної архітектури та побуту НАН України



е на мене так ни вгадайш відкіл родом я, і як звуть ні чичирк ни скажиш, а у мене имя ни одно ест их до кат а, жид
ного батька почитае. Милостивим довродієм Лях називае, коли трапилоє у степі бувати то той і прозвище мое может угадати, тєн
адала як коня даровала. Як хоч мене назви аби ни кранарем за те то полаю. А я згоря в парчевої кожух убрався, а чогож мені жур
вороний шабля моя сваха ще ни заржавіла. Эх як був я молодий та як бився я з ляхами той рука ни мліла а тепер и воша одолі
чунак відцурався соли ніха. Як умру я то чії ж попи отпонинаят мою душу а тіло мое валятимнися серед степу, хіба звір
упит. Ото тіки міні й горя стало шо в плясци горняки трошки стало. Гей Бандура моя золотая як би до тебе жінка молода
плясала аж до ляха. А тепер годі степи знати прошло время Буди віку и тєпєр ажирєси поки прийє время Буди умєрєти

в значно міцніших матеріалах, ніж дерево та полотно, на яких переважно зображували «мамаїв».

Нагадаймо, що П. Білецький, підтримуючи думку Д. Щербаківського та К. Широцького, вважав, що композиційна схема «мамаїв» склалася значно раніше — ще до XVII ст. На доказ цього, в праці «Козак Мамай — українська народна картина» він наводить фотографію твору «Козак-бандурист» з Харківського художнього музею, датованого 1642 р. Але згодом учений дійшов висновку про її пізніше виконання — на межі XVIII — XIX століть. Це також підтверджує детальний аналіз художньо-композиційних особливостей цього твору. Харківські дослідники вважають, що вказана робота є лише копією з твору, написаного в 1642 році.

Проаналізувавши наявні в нашому користуванні джерельні матеріали, можна зробити наступні спостереження щодо пластично-образної еволюції картин «Козак Мамай»:

а) в першій половині XVIII ст. композиція картини перебувала в процесі становлення, склався композиційний канон (постать сидячого у «східній» позі козака), але просторове оточення фігури головного героя та речова атрибутика біля нього ще не усталилися;

б) жоден з козаків на творах першої половини XVIII ст. не має власного імені, попри те, що на всіх найдавніших картинах зображено яскраві індивідуальні образи, фактично портрети реальних осіб;

в) вже на найраніших «мамаях» трапляються написи, але вони дуже лаконічні, і їхній обсяг не співмірний з текстами на картинах кінця XVIII — початку XIX ст., що за обсягом нерідко наближаються до розмірів невеликої поеми;

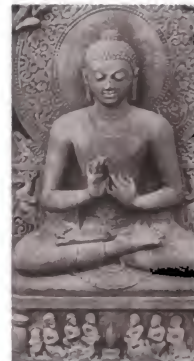
г) до створення найдавніших «мамаїв» були залучені професійні маляри, свідченням чого є, хоча б, «кужбушки» Києво-Печерської Лаврської майстерні (датовані серединою XVIII ст.), де працювали професійні художники, які готували майбутніх іконописців, котрі писали також і світські твори.

Отже, у першій половині XVIII ст. образ козака як художнє узагальнення героїчних подій цілої історичної епохи національно-визвольних змагань ще не знайшов свого чіткого пластичного оформлення, зокрема іконографічно і текстово. Це відбулося в пізніший період — протягом другої половини XVIII ст. працею багатьох безіменних малярів, які виробили та остаточно відшліфували класичний композиційний канон цієї картини. Але ця праця, вірогідно, була здійснена не лише самодіяльними, а й професійними українськими майстрами, зокрема, іконописцями. На це вказують високі художні якості деяких «мамаїв», які можна назвати народними картинами лише з певними застереженнями.

Такі висновки перегукуються з думками видатного мистецтвознавця Павла Жолтовського, який присвятив «мамаям» багато місця



21. **Будда Ваджрасатва.**
Дзанабадзар
Межа XVII–XVIII ст.
Монголія.
Бронза.



22. **Будда в медитації**
Невідомий скульптор.
V ст. н. е.
Індія, Сарнатх.
Різьблення по піскові

у своїй монографії «Український живопис XVII — XVIII ст.». Як ми вже згадували, він відкидає погляди Щербаківського, Широцького, Білецького про можливість запозичення композиційної схеми «мамаїв» зі Сходу. Жолтовський згоден, що цей образ є дуже давнім і що він пройшов «довгий і складний шлях розвитку», але виводить його з тих місцевих умов, в яких формувалося і діяло українське козацтво: «Образ козака–бандуриста був дуже близьким до життя, до тогочасної дійсності». Дослідник виділяє три головні етапи в розвитку цієї народної картини. Перший (перша половина XVIII ст.) — «складання іконографічної основи цього образу, почерпнутої з дійсності того часу. В основі найдавніших зображень козака–бандуриста лежать живі й безпосередні образи представників низового товариства». Другий (третя чверть XVIII ст.) — «в картину входить гайдамацька тема», третій (кінець XVIII — XIX ст.) — «остаточно складається, і в композиції, і в художньому образі ліричний варіант «Козака–бандуриста» в оточенні багатого речового стафажу»⁹⁰.

Усе ж, у питанні походження композиційної основи «мамаїв» переконливішими допоки є аргументи П. Білецького та інших дослідників, що вбачали певну близькість українських «мамаїв» із давнішими східними зразками подібних творів. Про паралелі канонічної композиції «мамаїв» з мистецтвом народів Сходу ми вже згадували вище. Серед них називалися як існуючі нині народи — араби, турки, монголи, уйгури, калмики, так і ті, що зникли з історичної арени, розчинившись серед інших етносів — скіфи, сармати та половці. Водночас, можна знайти паралелі композиції українських народних картин із мистецтвом Індії, Тибету, Китаю та інших країн Далекосхідного регіону, особливо з бронзовими скульптурами та картинами, що належать до кола буддистської релігії. Саме в такій (або близькій) сидячій позі, як у Мамая, зображували (і зображують) Будду, бодхісатв та інших божеств буддистського (а також індуїстського) пантеонів.

Те ж стосується, наприклад, творів видатного монгольського скульптора та релігійного діяча XVII ст. лами Дзанабадзара (він відомий під іменем Ундур–гегена, як перевтілення святого Джебдзундамби) — божеств Амогасідха, Акшобх'я, Ратнасамбава, Амітаба, Вайрочана та ін.⁹¹

У такій самій позі («східній», позі Будди, а також і Мамая) монгольські художники зображували на папері, полотні та шовку не лише своїх божеств, а й героїв (наприклад — Абатай–хана)⁹².

Для нас цікавими є твори, що походять безпосередньо з нинішньої території України. Вони є вагомими свідченнями того, що композиційний канон «мамаїв» існував тут з давніших часів. Так, серед експонатів археологічних розкопок сарматського поховання «Соколова Могила» (I ст. н. е.) на Миколаївщині привертає

90. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1978. — С. 290, 298.

91. Цултэм Ням-Осорын. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 82–83.

92. Там само — рис. 48

увагу невелике скульптурне зображення, яке багато в чому нагадує нашого героя. Це — срібна ручка бронзового дзеркала (срібло з позолотою), котра зображує вусатого чоловіка з круглим обличчям, який сидить у «східній позі», тримаючи в руках чашу, що разюче нагадує композицію «Козак — душа правдивая»⁹³.

Цікаві паралелі виникають при порівнянні композицій «мамаїв» з середньовічною монументальною скульптурою тюркомовних племен півдня України — так званими «камінними бабами».

Дослідниця Л. Гераськова проаналізувавши весь доступний їй масив археологічних об'єктів, дійшла висновку, що вони розподіляються на три групи, котрі відрізняються не лише особливостями мистецького виконання, а й хронологічними рамками та різними етапами етнічної історії цієї території. За її висновками, найбільш архаїчні «баби» є близькими аналогами скульптур тюркомовних кочовиків азійських степів (не половців, а найімовірніше печенігів). Інша група скульптур є перехідною від архаїчної групи до половецької і виконана ймовірно торками — «одним з тюркомовних народів, близьким до половців, що зазнав на собі сильного їх впливу»⁹⁴.

Половецькі твори є найпластичнішими і зображують стоячі та сидячі чоловічі й жіночі постаті. Таким чином, архаїчні скульптурні зображення відповідають дополовецькому періоду (VIII — X ст.), а найцікавіші в пластичному вирішенні — половецькому (XI — XIII ст.). «Половецька скульптура різко відрізняється від скульптури попередніх тюркомовних народів за кількісними показниками, монументальністю, високою культурою різьблення, повнотою і докладністю зображення, і не знаходить собі аналогій у всій азійській скульптурі. Оскільки половці є вихідцями з казахських степів і споріднені з тюркомовними племенами VI — X ст., природно шукати витоки половецької скульптури у статуях тюркомовних народів попереднього періоду»⁹⁵.

Велика колекція половецької скульптури XI—XII століть зберігається в музейній збірці Національного заповідника «Хортиця». Серед цих творів є і чоловічі (вони домінують), і жіночі статуї, витесані з граніту, пісковика, вапняку та черепашнику. Зображені перебувають у стоячій, напівсидячій та сидячій позах. В скульптурах ми бачимо ті самі композиційні елементи, які традиційно зображують в «мамаях», а саме: шабля, лук, сагайдак, посуд різної конфігурації, музичні інструменти, а з одягу та взуття — головні убори (схожі на шапку), вишиті геометричним візерунком сорочки (?), каптани, пояси, штани, чоботи⁹⁶.

Як тут знову не згадати той факт, що в давній Україні словом «мамай» називали (за словником Бориса Грінченка) саме камінні статуї в степу. При цьому, чоловічі обличчя цих скульптур нерідко нагадують образи козаків на народних картинах: та ж сама округлість



23. **ДЗЕРКАЛО ІЗ САРМАТСЬКОГО ПОХОВАННЯ**
Невідомий майстер.
I ст. н. е.
Соколова Могила на Миколаївщині.
Бронза, позолота.

93. Ковпаненко Г. Т. Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. — К.: Наукова Думка, 1986. — 152 с.

94. Гераськова Л. С. Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 99.

95. Там само, С. 100.

96. Борисенко О. Є. Половецька скульптура. Каталог музейної збірки Національного заповідника «Хортиця» — К., 2003. — 32 с.

обличчя, самозаглиблена відстороненість погляду, а також вуса на голеному обличчі (ми не знаємо жодного «мамая» з бородою чи повністю голеного, але всі вони — молоді чи старші — обов'язково мають вуса).

Таким чином, очевидна схожість бронзових скульптур скіфо-сарматського періоду та камінних образів (особливо зображень чоловіків-воїнів) половецького мистецтва із образами картинних «мамаїв», що наштовхує на думку про спорідненість основи образу чи, принаймні, повторюваність певних композиційних рис. До сказаного хочеться додати лише одну заувагу — ці мистецькі повтори траплялися у зовсім різні історичні епохи практично на тій самій території, яка тепер є частиною держави Україна.



24. Чоловіча статуя

Мала Токмачка Оріхівського району Запорізької області.
XII — перша половина XIII ст. Різьблення по пісковику

25. Чоловіча статуя

Юрківка Оріхівського району Запорізької області.
XII — перша половина XIII ст. Різьблення по вапняку.

26. АБАТАЙ-ХАН. (ФРАГМЕНТ).
Невідомий художник.
Монголія. Ймовірно XVIII ст.
Полотно, мінеральні фарби.

ЗВ'ЯЗОК «МАМАЇВ» З ІКОНОПИСОМ ТА КОЗАЦЬКИМ ПОРТРЕТОМ

Варто звернути увагу на очевидний зв'язок «мамаїв» з релігійним мистецтвом православної традиції, для якої канон є фундаментальним поняттям. Насамперед ідеться про іконопис, який розвивається в межах усталених пластичних образів. Для «мамаїв», як ми вже про це неодноразово говорили, також притаманний композиційний канон, хоча ці твори належать не до релігійного, а до світського мистецтва.

Поряд з релігійним, традиційне народне мистецтво також тяжіє до формування свого канону архетипних образів (зокрема, це показав у своїх дослідженнях Олександр Найдено)⁹⁷.

У козацьку добу професійні художники (та й самодіяльні теж) писали твори релігійної тематики (насамперед ікони), а також зверталися до світських сюжетів (передусім портрети і популярні в народі тематичні картини, як-от «козак Мамай»). Сама пластика «мамаїв», статичність та декоративність композиції, а також каліграфія написів, що притаманні й іконописному малярству, не можуть бути випадковістю. Об'єднує «мамаїв» з іконами і наявність композиційного канону, котрий, як відомо, є результатом тривалого розвитку певної пластичної традиції і притаманний передусім релігійному мистецтву.

Прикметно, що образи козаків ми зустрічаємо на багатьох іконах доби Козаччини. Зокрема портрет Лубенського полковника Леонтія Назаровича Свічки введено в композицію ікони «Розп'яття» (1690–ті роки), яка містилася в одному з храмів сотенного містечка Пирятина Лубенського полку. Полковник Леонтій Свічка, що командував полком від 1688 до 1698 року, зображений в повний зріст біля розп'ятого на хресті Ісуса. З іншого боку хреста невідомий художник зобразив Богородицю та апостола Іоанна. Обличчя Леонтія Свічки написано дуже реалістично: передана неповторна індивідуальність козацького ватажка, який був не лише хоробрим воїном, а й щедрим ктиторм православної церкви. Впадають у вічі характерні деталі козацької зовнішності як-от: довгі вуса, «оселедець» на голові, горбатий ніс. Ці риси та особлива внутрішня зосередженість героя твору, безперечно об'єднують згаданий твір з багатьма образами козаків на картинах «Козак Мамай».

Це зовсім не поодинокий твір, де зображено конкретних козаків. Скажімо, портрет гетьмана Богдана Хмельницького введено до композиції ікони «Покрова» з села Мотижина на Київщині (кінець XVII ст.), а портрети кошового отамана Війська Запорозького Петра Калнишевського та генерального судді Лазаря Глоби відтворено на іконі «Покрова», що була в останній січовій Покровській церкві Нікополя (друга половина XVIII ст.).



27. Ікона «Розп'яття» з портретом Лубенського полковника Леонтія Свічки. 1690–ті рр.. (фрагмент)
Невідомий художник.
Пирятин.
Дерево, левкас, олія.

28. Козак-бандурист, поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Катеринодар (нині Краснодар, РФ).
Полотно, олія, 70 x 51
Національний художній музей України

⁹⁷ Найдено О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів // Автореферат дис. — К., 1997.





29. Малюнок з ікони «Покрова» з портретами кошового отамана Війська Запорозького Петра Калнишевського та генерального судді Лазаря Глоби. Невідомий художник. Оригінал — друга половина XVIII ст. Дерево, левкас, олія.

30. Ікона «Покрова» з портретом гетьмана Богдана Хмельницького. (фрагмент) Невідомий художник. XVII ст.

Як відомо, козаки вважали Богородицю покровителькою Війська Запорозького, тому й не дивно, що саме на іконах «Покрови Божої Матері» невідомі художники зображали провідних ватажків козацтва, які представляли перед небесними силами український народ та військо. На обох згаданих іконах козацькі вожді стоять перед Богородицею під час молитви — на повен зріст, з молитовним, зосередженим виразом обличчя. На січовій іконі, окрім Божої Матері, молитву Війська Запорозького вислуховують також інші шановані козаками небесні заступники — св. Микола-чудотворець та архистратиг Михайло.

За свідченням історика Дмитра Яворницького, в часи Богдана Хмельницького у запорозьких козаків була похідна церква, освячена

на честь архистратига Михайла, священником при якій був ієромонах київського Спасо–Межигірського монастиря ⁹⁸.

Названі нами твори стоять на межі релігійного та світського мистецтва, поєднуючи в собі риси класичного іконопису (який відтворює сили небесні і канонізованих церквою святих) та ктиторського портрету (зображення жертводателів та фундаторів православної церкви). Те, що автори цих творів невідомі (в переважній більшості праці не підписані) є дуже прикметним — в ті часи художники рідко ставили своє прізвище на іконах.

На багатьох картинах із зображенням «мамаїв» проявляються риси барокової стилістики в її місцевому варіанті т. зв. «козацького бароко».

Бароко як європейське, так і українське, було якісно новим продовженням традицій середньовічної культури — наскрізь релігійної за своїм характером. За твердженням Людмили Міляєвої, «теоретичні постулати його (тобто, бароко — С. Б.) поетики не руйнували середньовічного світогляду, не замахувалися на традиційні переконання. Вони лише давали свіжі стимули художній культурі, що відроджувала, відновлювала на новому історичному етапі багато корінних релігійних істин, на яких базувалася віра, мораль та цілий ряд принципів соціального укладу феодального суспільства» ⁹⁹.

Особливою популярністю серед поширених портретів користувалися образи гетьманів Богдана і Юрія Хмельницького, Івана Самойловича, Данила Апостола, Павла Полуботка та інших знаменитих історичних осіб. Ці портрети, переважно погрудні або поколінні, також писалися за усталеними нормами. Ретельно передаючи індивідуальні риси героя твору, художники тієї доби чітко дотримувалися певних композиційних правил зображення.

Класичним прикладом цього канонічного пластичного втілення є парсунний портрет князя Дмитра Вишневецького. Датований XVIII століттям, він, найімовірніше, є копією з портрету більш ранньої доби, прижиттєвого зображення знаменитого історичного діяча, що увійшов у народну пам'ять під легендарним іменем «Байда».

Поколінний образ Байди вписано в овал — характерний бароковий формат багатьох портретів доби Козаччини. Обличчя князя зображено в трьох–четвертному повороті; попри певну стилізацію воно є переконливо–індивідуальним. Впадають у вічі такі характерні деталі — ніс з горбинкою, довгі вуса та «оселедець» на голеній голові (подібні риси ми спостерігаємо на багатьох «мамаях»). Шабля на поясі та лук із стрілою в правій руці князя говорять про його належність до військового стану (усталена атрибутика картин із зображенням «козака Мамая»). Наявність на картині тексту, який коментує зображення, також вносить додаткову паралель, котра об'єднує «мамаїв» із портретом легендарного (і водночас — реального) князя — одного із засновників запорозького козацтва.



31. ПОРТРЕТ КНЯЗЯ ДМИТРА ВИШНЕВЕЦЬКОГО (БАЙДИ).
Невідомий художник.
XVIII ст.
Полотно, олія.

98. Яворницький Д. І. (Зварницький Д. И.). Запорожье в остатках старины и преданиях народа. // Факс. перевидання 1888 року: К.: Веселка, 1995, Ч. 1, 2. — С. 111.

99. Міляєва Л. С. Спасо-Преображенская церковь села Великие Сорочинцы Полтавской области // Сборник «Западноевропейски барок и византийски свет». Научни скупови Српске академийе наука и уметности. — Београд, 1991, Кн. LIX. — С. 75.

На відміну від обличчя, постать Байди написана більш умовно — без дотримання анатомічних пропорцій; стилізовано відтворено одяг князя (особливо згини хутряного плаща); локальність кольорових плям посилює площинну декоративність образу, зображеного на умовному (також площинному) тлі. Вказані риси художнього мислення характерні також і для іконопису тієї доби; зокрема, пластичне вирішення образу Байди–Вишневецького дуже близьке до вищезгаданого портрета Леонтія Свічки на іконі «Покрова» з Пирятина.

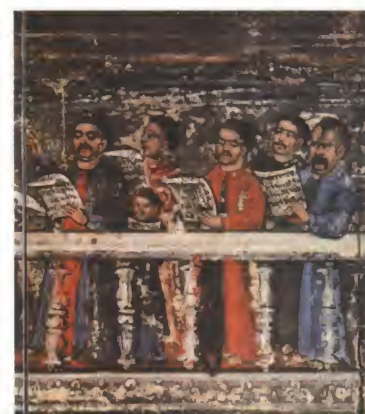
Близьким за пластичною схемою до портрета Вишневецького є образ Богдана Хмельницького, виконаний невідомим художником як мініатюра–ілюстрація «Літопису» Самійла Величка 1720–х років.

На відміну від більшості парсунних портретів, де гетьмана малюють у дорогій парадній шапці, прикрашеній двома пір'їнами, на мініатюрі він зображений з непокритою головою, з такою самою зачіскою (чуб — «оселедець»), як у Байди (шапка лежить поряд — на столі). Надзвичайно схожими є й інші деталі — загальна постава фігури, дорогий хутряний плащ на плечах, розташування рук, умовне площинне тло (з драперіями), барокова овальна рама. Лише замість зброї художник вклав у руки гетьмана булаву — символ верховної влади, а під портретом помістив герб Хмельницького на тлі гармат, бойових знамен та військових барабанів–тулумбасів. Герб вміщено в оздоблену багатою рослинністю раму–картуш — характерну прикмету барокової культури, з її любов'ю до пишних химерних орнаментів.

Подібний картуш з гарматами, знаменами та тулумбасами бачимо ми на іконах «Покрова» з портретами кошового отамана Війська Запорозького Петра Калнишевського та генерального судді Лазаря Глоби. Ця композиційна деталь вказує не лише на консервативно–зберігаючу роль традиції в розвитку українського мистецтва доби Козащини (між вказаними творами дистанція близько півстоліття), а й на високу самоповагу козацького товариства (особливо його провідників), яке ретельно берегло пам'ять про своє історичне коріння та свято шанувало бойову славу предків і свідчення військової честі роду. В багатьох офіційних документах козацтво називало себе не інакше як «Славне Військо Запорозьке», оспівуючи збройну славу своїх бойових друзів та побратимів у незліченних піснях, думках, легендах.

Подібні типажі (схожі рисами обличчя, одягом та зачісками до Леонтія Свічки, Дмитра Вишневецького, Богдана Хмельницького, Петра Калнишевського, Лазаря Глоби) бачимо і на багатьох інших барокових парсунах та іконах тієї доби (наприклад, на іконі «Воздвиження Чесного хреста Господнього» кінця XVII ст. з Національного музею у Львові).

Зі стоячими портретними постатями представників козацької старшини перегукуються і чудові ктиторські портрети братів Шиянів — Івана та Якова (1784 р.), що зберігалися в останній Січовій



Покровській церкві в Нікополі (де перебувала й ікона «Покрова» з портретами Петра Калнишевського та Лазаря Глоби). Згідно з написами на творах, брати спорудили власним коштом іконостас цієї унікальної церкви. На час написання портретів Запорозьку Січ вже ліквідували, козацьку старшину арештували і засудили, кошового отамана Петра Калнишевського заслали на Соловки, а імператриця Катерина II називала запорожців в офіційних документах «ворами и разбойниками». Попри це, брати побажали зобразити себе в традиційному козацькому одязі, при зброї, з оголеною головою. Зберігаючи в цілому канон барокових козацьких парсун, портрети братів Шиянів вражають вільним володінням вже іншою художньою мовою, характерною в цілому для XIX ст. — умінням побудувати об'ємну форму (в даному випадку — обличчя та руки) за допомогою світлотіні та досконалого знання анатомії людського тіла. Ці твори стоять на рівні з кращими реалістичними європейськими портретами XVIII століття, що вразило і захопило Іллю Репіна під час його подорожі в Україну, коли він збирав матеріали для свого знаменитого полотна «Запорозьці пишуть листа турецькому султану».

Бачимо характерні козацькі типи і на мініатюрі «Освячення козацької корогви», створеній невідомим художником в «Служебнику» Лазаря Барановича 1665 р. На ній намальовано представників козацької старшини (поясні зображення), котрі з оголеними головами стоять у храмі перед статечним священнослужителем (судячи з митри на його голові, він представник вищого духовенства — єпископ чи архієпископ) під час чину освячення козацького прапора. Оскільки у першому ряду зображено вже немолодого козака в багатому одязі з гетьманською булавою в руці, то на мініатюрі відтворено сцену освячення якогось дуже важливого прапора — ймовірно корогви Війська Запорозького, яка зберігалася в ставці самого гетьмана.

Прикметно, що цей, в цілому світський сюжет, розміщено в книзі, яку використовували для церковних відправ найвищі духовні ієрархи українського православ'я (чернігівський архієпископ Лазар Баранович був місцєблєстителем київської митрополії, яка тоді підпорядковувалася Константинопольському патріархові). Ця мініатюра, як і наведені вище твори, свідчить про те, що образ українського козака (та козаків як військового стану в цілому) глибоко вкоринився в українському мистецтві XVII — XVIII століть, причому не лише у релігійному, а й у світському.

Образи козаків на парсунах та іконах явно перегукуються з багатьма «козаками мамаями» на народних картинах, нерідко й тому, що їх могли писати ті самі художники.

Побудова пластичної композиції «мамаїв» на основі лінійно-ритмічних колових елементів є також характерною прикметою кращих зразків давнього іконопису (згадаймо хоча б «Трійцю» Андрія

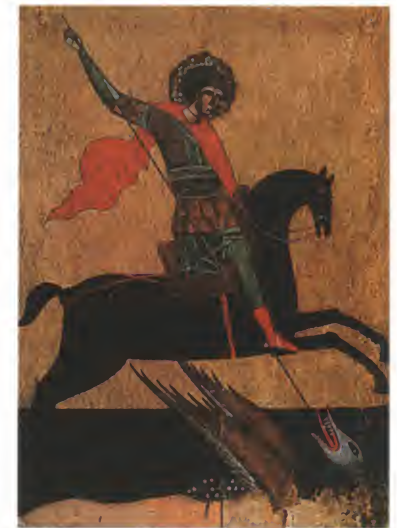


35. Козак Яків Шиян (фрагмент).
Невідомий художник.
1784 р.
Полотно, олія.

← 32. Портрет Богдана Хмельницького.
Невідомий художник. Мініатюра з рукописного
«Літопису» Самійла Величка
1720 р.
Папір, акварель.

← 33. Фрагмент ікони «Воздвиження Чесного хреста
Господнього».
Невідомий художник.
Кінець XVII ст.
Дерево, темпера.

← 34. Освячення козацької корогви (фрагмент).
Невідомий художник. Мініатюра з рукописного
«Служебника» Лазаря Барановича 1665 р.
Папір, акварель.



36. Ікона «Юрій Змієборець» із села Станили поблизу Дрогобича. Невідомий художник. XIV ст. Дерево, темпера.

37. Козак Мамай, поч. XIX ст. Походження невідоме. Полотно, олія, 89,5 x 85. Чернігівський обласний художній музей.

38. Козак Мамай, перша пол. XIX ст. → (фрагмент). Походження невідоме. Полотно, олія, 115 x 91,5. Одеський історико-краєзнавчий музей.

Рубльова як найвідоміший зразок подібної творчості). Багато спільного можна знайти поміж класичними «мамаями» (наприклад, картину «Козак-бандурист» з Національного художнього музею в Києві та іконами на кшталт «Св. Георгій Переможець» (або ж «Юрій Змієборець»).

Ікони із зображенням Юрія (Георгія) Змієборця, якого змальовували верхи на коні зі списом в руці, були особливо близькими до «Мамаїв», де поряд із господарем малювали козацького коня, прив'язаного до увіткненого у землю списа. На це звертає увагу видатний український мистецтвознавець Г. Логвин: «Козак Мамай — по суті той же Георгій Змієборець. Він лише зійшов з коня, зняв із себе старі бойові атрибути і убрався в народне вбрання» ¹⁰⁰.

Об'єднує ці твори не лише спільність образів улюблених в народі воїнів різних історичних епох, а й близькість пластики вказаних робіт при використанні тих самих елементів (спис, як зброя воїна; наявність коня; ритмічна побудова композиції на основі кола та ін.).

Високий ступінь композиційної «відшліфованості» «Козака-бандуриста» з Національного художнього музею в Києві, органічне

100. Логвин Г. Н. Украинское искусство X-XVII вв. — М.: Искусство, 1963. — С. 250-251.



39. Козак-бандурист, XIX ст. Походження невідоме. Полотно, олія, 113 x 104. Національний художній музей України.



поєднання в ньому декоративного та психологічного начал, вказує на те, що цей твір створено на базі глибокого засвоєння пластики іконопису. Ця досконало-відшліфована композиція майже буквально повторена на картинах, які зберігаються в Одеському історико-краєзнавчому музеї (И–79) та в Чернігівському обласному художньому музеї (Ж–25).

Живописне вирішення твору «Козак–бандурист» (іл. 41, стор. 57) співзвучне композиційному: загальний колорит картини стриманий, базується на варіаціях кількох головних кольорів, що надає творові монументальності та декоративності водночас; фарби згармонійовані на основі жовто–охристих (жупан) і коричневатих (земля, бандура, дерево) відтінків. Шаровари написано синьою фарбою; коня, пляшку, шаблю, порохівницю та хутряну оторочку жупану — варіаціями чорної. Червона фарба використана для зображення шапки, сумки та шкіряних постолів козака. З плином часу картина сильно потемніла, фарби на ній пожухли, тому окремі її елементи непросто побачити (зокрема, лук чи зображення коня на гербі). На цьому приглушено–тьмяному тлі особливо увиразнюється обличчя козака, яке є смисловим центром картини і водночас — її найосвітленішим елементом.

Вражає майстерність, з якою це обличчя написано: тонкий прямий ніс, маленький рот, розумні очі, невелике акуратне вухо, тонкі брови, вуса та оселедець — все це створює радше ліричний, ніж героїчний образ козака. Цей народний тип парубоцької краси різко контрастує з холодно–відстороненим виразом обличчя шляхти на «сарматських» портретах (вони, як правило, зображені в повний зріст) та, до певної міри, аристократично–парадними «парсунами» козацької старшини.

Майстерно написані невідомим художником також кисті рук козака (особливо — права, що перебирає струни бандури, і є, разом з обличчям, найосвітленішим елементом картини, створюючи з ним своєрідний світловий центр твору). Обличчя козака, безперечно, є узагальненим, типізованим, схожим на обличчя «мамаїв» з вищезгаданих картин Чернігівського та Одеського музеїв. Схоже на те, що його прообразом була якась більш давня картина, що не збереглася до нашого часу, і яку наступні художники більш чи менш вдало копіювали, беручи за основу. Попри окремі недоліки, в основі твору лежить чудово збалансована композиційно фігура центральної постаті, яку оточують доповнюючі елементи, міцно з нею пов'язані.

Попри яскраво виражену індивідуальність, в образі козака–бандуриста втілено явно узагальнений пластичний тип, як це ми маємо, наприклад, на портреті знатного військового товариша Василя Гамалії (1750–ті рр., Національний художній музей України).

Невідомому художникові вдалося в цьому видатному творі передати неповторну індивідуальність знатного козацького достойника і перетворити цей образ на символ українського шляхтича, на обличчя

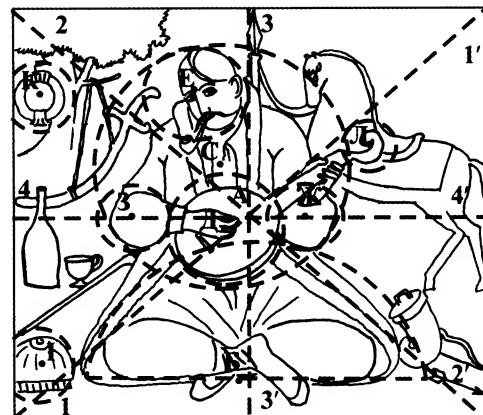


40. Знатний військовий товариш Василь Гамалія (фрагмент). Невідомий художник. Середина XVIII ст. Полотно, олія.

якого закарбувалася своєрідна «шляхетська маска» — гордовито підняті брови, злегка презирливий погляд, піджаті губи»¹⁰¹.

Об'єднує портрет Василя Гамалії з образом невідомого козака на картині «Козак-бандурист» і застосування улюбленої українськими майстрами того часу схеми побудови композиції, на основі застосування колового ритму та декоративності пластичного вирішення.

Повторю думку Платона Білецького, «мамаї» є галереєю безіменних козацьких портретів, в яких, однак, втілено характерні етнічні типи облич українських чоловіків. Він також неодноразово звертав увагу на стилістичну близькість «мамаїв» з шедеврами українського портретного живопису XVII — XVIII ст. доби козацького бароко, для яких характерним є: «прагнення до ясності композиції, усвідомлення найістотнішого у формі, кольорі, виразі обличчя», що обмірковано досягається «за допомогою лінійного, кольорового і світлотіньового ритму». Білецький зауважує, «не важко помітити, що рух головних ліній композиції спрямований по колу... Застосування кола як основи композиційної схеми було улюбленим засобом українських майстрів XVII — XVIII ст.»¹⁰²



41. Побудова композиції картини «Козак-бандурист» (каталог № 49, стор. 216) на основі колового ритму пластичної форми (автор схеми С. Бушак).

ПРО АВТОРСТВО «МАМАЇВ»

А що, власне, відомо нам про мистців-виконавців картин «Козак Мамай», адже переважна більшість цих творів є недатованими і без авторського підпису? Свідчень мало і вони суперечливі. Усе ж, уважне дослідження дозволяє відшукати певні дані, що проливають світло на цю проблему.

Так, один із дослідників козацької доби Пантелеймон Куліш в своїх «Записках о Южной Руси» пише про запорожця-малюка, який ілюстрував книгу Олександра Івановича Ригельмана «Летописное повествование о Малой России». Ця книга, написана у 1778–1786 роках, уперше побачила світ в Москві у 1847 році, завдяки зусиллям Йосипа Бодяньського. «Вспомним Запорожца, который рисовал костюмы для "Летописное повествование о Малой России" Ригельмана. Такой мастер мог сочинить изображение Запорожца-кобзаря и стихи под ним, которые сделали народною и саму картину»¹⁰³.

За свідченнями Павла Жолтовського, цим художником був Тимофій Калинський, про якого він пише наступне: «Тимофій — маляр. У 1778–1782 рр. виконав близько 30 великих акварелей із зображенням козаків, запорожців, міщан, посполитих степового та чернігівського селянства. Ці акварелі знаходились у збірках

¹⁰¹ Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. С. 211.

¹⁰² Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. С. 194, 276.

¹⁰³ Куліш П. «Записки о Южной Руси». — СПб., 1856, т. 1. — С. 192.



42. **КОЗАК–БАНДУРИСТ. СЕРЕДИНА XVIII ст.**
Невідомий художник. Розфарбований малюнок з
«Кужбушків» Києво–Лаврської іконописної майстерні

43. **КОЗАК–БАНДУРИСТ. СЕРЕДИНА XVIII ст.**
Невідомий художник. Тушований малюнок з
«Кужбушків» Києво–Лаврської іконописної майстерні

44. **КОЗАК–БАНДУРИСТ. СЕРЕДИНА XVIII ст.**
Грицько Маляренко. Тушований малюнок з
«Кужбушків» Києво–Лаврської іконописної майстерні

“Императорского общества и древностей российских” в Москві»¹⁰⁴.

Точні роки життя Тимофія Калинського невідомі, але його упевнено можна відносити до митців другої половини (а то й середини) XVIII ст. Найімовірніше він був близьким знайомим О. І. Рігельмана, а високий мистецький рівень ілюстрацій вказує на те, що це був професійний художник. До названої серії належить, зокрема, композиція «Запорожці» (або ж «Козаки гуляють»), де зображено двох козаків, один з яких сидить у класичній позі «мамая» з бандурою, а другий танцює перед ним.

Серед авторів «мамаїв» були і мистці–професіонали. Це підтверджує той факт, що в «кужбушках» (альбомах учбових малюнків) Києво–Печерської Лаврської іконописної майстерні, де працювали професійні художники, виявлено три зображення козаків–бандуристів. Причому, один з них зображений в повний зріст, а двоє інших — в класичній («східній» зі схрещеними ногами) позі Мамаєва.

Автор одного з цих малюнків відомий, два інші не підписані. Це — Грицько Маляренко, про якого П. Жолтовський пише наступне: «Грицько Маляренко — учень малярні Києво–Печерської Лаври. В лаврському кужбушку XIX–120 / 8448 уміщено його 176 підписних малюнків тушшю. Підписи як повні — “Грицько рисовав”, “рисовал Грицько Маляренко” (а також — “Грицько”, “Грицько Маляренко рисовал подольский”), так і скорочені — “ГР”, “РГМ”. На деяких, крім підпису, зустрічаються дати 1753, 1754 та 1755»¹⁰⁵.

На одному з цих аркушів (№10) є зображення «Козака–бандуриста» (папір, тушований малюнок), що датується серединою XVIII ст. (ймовірно поміж 1753–1755 роками).

Збереглося також чотири твори початку, першої половини та середини XIX ст., прізвища авторів яких відомі. Зокрема, в експозиції Одеського історико–краєзнавчого музею зберігається картина «Козак–бандурист» (папір, наклеєний на полотно, олія; № И–78), що надійшла у 1955 р. з Одеського археологічного музею. Автор та дата виконання відомі з напису на творі: «картину рисоваль Прaporщикъ Брашивановъ ноября 9–го числа 1821»¹⁰⁶.

104. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 135.

105. Жолтовський П. М. Малюнки Києво–Печерської іконописної майстерні. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 158; Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — С. 145–146.

106. Озерянская И. М., Солодова В. В. Выставка «Исторический портрет XVIII – начала XX вв.» из фондов Одесского историко–краеведческого музея. / Каталог. — О., 1996. — С. 4.

107. Там само, С. 30.



45. **Запорожці.**
Тимофій Калинський.
1778–1782 рр.
Акварель.

Жодної іншої інформації про художника Брашіванова, окрім того, що він був військовим, немає: «Роки життя невідомі. Художник-любитель першої половини XIX ст.»¹⁰⁷.

Невідома також і його національність. Художній рівень твору невисокий: це робота явно не професіонала, а радше людини, яка інколи бере пензель у руки.

У Національному художньому музеї в Києві зберігається два майже однакові за композицією та деталями твори «Козака Мамаю», написані олійними фарбами на полотні, автором яких є Петро Рибка (принаймні — однієї точно). Один твір датується XIX століттям, а інший — 1855 роком.

Картина з 1855 року (№ Ж-812) до 1927 року перебувала у збірці знаменитого київського колекціонера Павла Потоцького, а в 1927–1934 роках — в Києво-Печерській Лаврі. Відносно Петра Рибки, то виходить, що він був самодіяльним художником. За відомостями К. Климової, на картині, придбаній у 1889 р. Потоцьким у козака з Переволочної, стоїть напис «1855 года іюля 21. А рисовалъ козакъ Петро Федоровъ Рыбка».

В Російському Етнографічному музеї зберігається картина «Козак-бандурист» роботи Флейшера (з написом «МАКСИМЪ ЗАЛЪЖНЯКЪ»). Цей твір (олія на полотні), що датується 1858 роком, написано безсумнівно також самодіяльним майстром. Образ козака з бандурою аж ніяк не збігається з найбільш достовірним портретом Максима Залізняка (XVIII ст.), котрий нині зберігається в Сумському художньому музеї. Флейшер написав портрет Залізняка так: посадив гайдамаку в позу Мамаю та дав йому в руки музичний інструмент, що дуже віддалено нагадує кобзу.

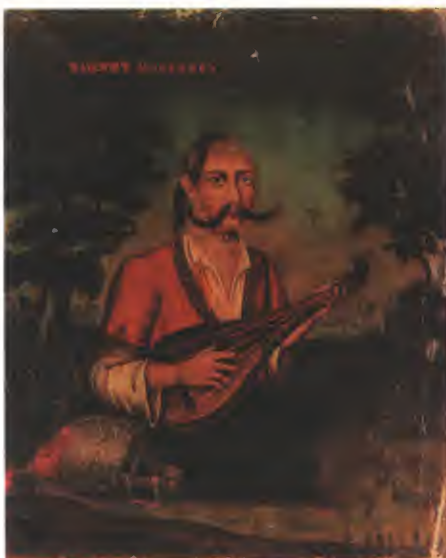
Ще один «мамай» належить пензлю французького лікаря Домініка П'єра де ля Фліза (1787–1861), який осів в Україні, поблизу Ніжина,



46. **Козак Мамай, 1821 р.**
БРАШИВАНОВ
Папір, наклеєний на полотно, олія, 64 x 85,5
Одеський історико-краєзнавчий музей

49. **Козак Мамай, 1855 р. (фрагмент)** → →
ПЕТРО РИБКА
Походження невідоме
Полотно, олія, 70 x 83
Національний художній музей України

50. **Козак Мамай. Копія з картини Петра Рибки, XIX ст. (фрагмент)** → → →
Походження невідоме
Полотно, олія, 71 x 73,5
Національний художній музей України



47. **Максим Залізняк.**
ФЛЕЙШЕР. 1858 р.
Новомиргород, Херсонщина
Полотно, олія, 52 x 42
Російський Етнографічний Музей

48. **Послушник Мотронівського монастиря запорожець Максим Залізняк.**
Невідомий художник.
Кінець XVIII ст. Полотно, олія.







51. Козак Мамай, поч. XX ст.
Полікарп Захаренко (1876-1934)
Полтавська обл.
Полотно, олія, 99 x 71
Полтавський художній музей



52. Козак Мамай, поч. XX ст.
Полікарп Захаренко (1876-1934)
Полотно, олія, 97,2 x 74,3
УЦНК «Музей, Івана Гончара»



53. Козак Мамай, поч. XX ст.
Полікарп Захаренко (1876-1934)
Полотно, олія, 106,5 x 75
Приватна збірка (Київ)



54. Козак Мамай, поч. XX ст.
Полікарп Захаренко (1876-1934)
Полотно, олія, 95 x 79
Музей народної архітектури та побуту
НАН України



55. Розбійник Мамай.
Де-ля-Фліз.
1854.
Папір, акварель.
Національна бібліотека України
ім. В. Вернадського

56. Козак-бандурист, поч. XX ст.
Федір Стовбуненко
(прибл. 1864 - 1933)
Полотно, олія, 95 x 76
Полтавський художній музей

57. Козак-бандурист, 1928 р.
Федір Стовбуненко
(прибл. 1864 - 1933)
Остап'є, Великобагачанський р-н,
Полтавська обл.
Полотно, олія, 98 x 79,3
УЦНК «Музей, Івана Гончара»

58. Козак-бандурист, 1929 р.
Федір Стовбуненко
(прибл. 1864 - 1933)
Полотно, олія, 95 x 76
Приватна збірка (Київ)

після російсько–французької війни 1812 року. Він скопіював (акварель на папері) одну з народних картин, підписавши її «Розбійник Мамай». Цікаво, що в цьому творі біля козака з бандурою зображено не лише коня, а й песика (надзвичайно рідкісна, але дуже реалістично–переконлива композиційна деталь картини).

Ось фактично і всі давні «мамаї», що зберігають усталений канон класичної композиції, і автори яких нам відомі. Серед шести відомих нам авторів «мамаїв», два були українськими козаками (Петро Рибка та Тимофій Калинський), два — найімовірніше неукраїнцями (Брашіванов та Флейшер), один — французом (де ля Фліз), а один — українець Грицько Маляренко, професійним іконописцем. Два інші «мамаї» з «кужбушків», автори яких невідомі, свідчать про те, що не лише Г. Маляренко міг писати образ «Козака Мамая» (та світські твори), а і його колеги–професіонали.

Таким чином, навіть на основі цих відомостей можна зробити висновок, що картини «Козак Мамай» писали як професійні, так і непрофесійні художники.

Пізніше до образу «козака мамая» зверталися Т. Шевченко, Л. Жемчужников, І. Репін та інші професіонали, а також численні народні майстри, відтворюючи, залежно від своєї майстерності, образ козака–бандуриста, сформований століттями української національної історії. Попри збереження пластичного канону, стилістика мамаїв другої половини XIX ст. значно змінилася, позаяк писали їх професійні художники, які здобували фах в академічних школах, з характерними для неї рисами анатомічної передачі форми за допомогою світлотіні та використанням лінійної перспективи.

З іншого боку, почав розмиватися і композиційний канон «мамаїв», що яскраво видно на прикладі творів народного художника з Полтавщини Федора Стовбуненка (1864–1933). Він є автором картин, де козак сидить на баскому коні, граючи на бандурі під час руху. Ясно, що це зовсім інша, ніж класична, композиція.

Водночас, інший маляр з Полтавщини (с. Остап'є Великобагачанського району), Полікарп Захаренко (1876–1934) — сучасник Федора Стовбуненка — в першій третині XX ст. написав чорити картини відомих нам «мамаїв», наслідуючи усталені класичні композиції, тобто залишаючи незмінним вивірений віками пластичний канон. І більшість сучасних художників (як самодіяльних, так і професійних) пише своїх «мамаїв», залишаючи непорушним композиційне ядро усталеного образу.



ЩЕ РАЗ ПРО НАПИСИ НА «МАМАЯХ»

Великий інтерес дослідників викликали текстові написи на картинах «Козак Мамай». Пантелеймон Куліш в додатках до першого тому «Записок о Южной Руси» вмістив унікальний за повнотою текст напису на картині, що зображує козака-бандуриста ¹⁰⁸.

На думку Куліша, і вірші на картині, і зображення створені однією особою.

Інший розлогий напис на картині «Козак Мамай», записаний Д. Яворницьким і опублікований у його праці «Запорожье в остатках старины и преданиях народа» ¹⁰⁹.

Картина, на якій був цей напис, підписана Д. Яворницьким наступним чином: «Играющий на бандуре гайдамака, собрания Я. П. Новицкого».

1861 року побачила світ «Абетка українська чи Ключ до свічення», видана у Москві Миколою Гатцуком. Ця книжка, разом з «Граматикою» П. Куліша, «Початками» К. Шейковського та «Букварем Южнорусским» Т. Шевченка, була одним з перших українських підручників для початкових шкіл.

Прикметно, що в ній, поруч з народними піснями, думами, прислів'ями, приказками та молитвами вміщено і розлогий напис, який часто трапляється на картинах «Козак-бандурист». Текст супроводжує пояснення: «Ця пошумка почала визначатись на Українах в час, колись то бувших тяжких стус з Ляхами» ¹¹⁰.

Широке використання текстових вставок в «мамаях» суттєво доповнює сприйняття пластичного образу твору. Єдність слова та зображення не є чимось унікальним для давнього українського мистецтва, навпаки, воно траплялось досить часто і мало тривалу історичну традицію, що сягає періоду Київської Русі, коли «слово лежало в основі багатьох творів мистецтва», будучи, за висловом академіка Дмитра Ліхачова, їх своєрідним «протографом» і «архетипом». Для давньоруського художника «словесний портрет був... не менш важливим, ніж образотворчий канон» і ця пластична традиція охоплювала не лише сакральне мистецтво, а і світське, про що свідчать хоча б ілюстрації до рукописних книг.

В період бароко, коли світські тенденції в мистецтві посилилися, в контакт з образотворчим мистецтвом вступає не лише слово писемне, передусім церковне, а й слово усне, фольклорне. У багатьох випадках неможливо з'ясувати, «чи слово передуює зображенню, чи зображення слову»: насамперед це стосується творів народного та церковного живопису, які ніби прагнули заговорити до глядача ¹¹¹.

Це прямо стосується «мамайів», на яких зображено згортки з текстами, зверненими до глядачів. Слово, зафіксоване таким чином, отримує особливий статус: воно перестає бути ефемерним,

108. Куліш П., вказана праця, С. 316–319.

109. Яворницький Д. І. (Зварницький Д. И.) Запорожье в остатках старины и преданиях народа. С. 84–86.

110. Гатцук Микола. Абетка українська чи Ключ до свічення. — М.: Друкарня ун-ту, 1861. — С. 40–42.



59. Малюнок з картини «Козак-бандурист», що була в колекції Якова Новицького. Невідомий художник. Оригінал — початку XIX ст. Листівка 1918 р.

Додаток 1. Текст на картині «Козак Мамай»,
записаний Пантелеймоном Кулішем
і надрукований у його книзі «Записки о Южной
Руси», Том 1, СПб, 1856, С. 316–319.

«Вірші на картині, що зображує
запорожця–кобзаря.

Над бандурою:

Струни мої, струни золотії! заграйте мні стиха,
Ачей козак нетяжище позабуде лиха!

Над ковшем:

В нас у Січі то і норов, хто Оче наш знає,
Як умився, вставши вранці, то чарки шукає.
Чи чарка то, чи ківш буде, не глядить переміни;
Гладко пьють, як з лука б'ють до ночної тіні.

Внизу картини:

Дивися та гадай, та ба, не вгадаєш,
Відкіль родом і як зовуть, ні чичирк не визнаєш.

Кому трапилось хоть раз у степу гуляти,
То може той і прізвище моє угадати.

В мене ім'я не одно, а єсть їх до ката:

Так зовуть, як набіжиш на якого свата.

Жид з біди за рідного батька почитає,

Милостивим добродієм Лях називає;

А ти як хоч назови, на все позволяю,

Аби тільки не крамарем, бо за те й полаю.

Відкіль я родом взявся на світі,

Всякий з вас хоче знати приміти.

Жінок в Січі немає,

Всяк те добре знає.

Хіба скажеш — із риби родом,

Або с пугача дід мій плодом.

Но в том себе милиш

І на–криво цілиш.

У нас сугакові тільки сліди,

А дикії коні нам сусіди;

А Дніпрове стремя —

То наше племя.

Трохи Ляхва угадала,

Що лошака даровала.

Глянь на герб сей знаменитий, —

Він висить на дубу обвитий.

Правда, як кінь в степовій волі,

То так козак не без долі:

Куди схоче, туди скаче,

За козаком ніхто не заплаче.

Гай–гай! як я був молод, що в міні була за сила!

Ляхів нещадно б'ючи, рука й раз не зомліла.

А тепер і вош дужча від Ляха здаєтця:

Плечі і нігті болять, які день попоб'єсся.

Така–то, бачу, недовга літ наших година:

Скоро цвіте, скоро і в'яне, як у полі билина,

Хоча мині й не страшно на степу вмирати,

Тільки жалко, що нікому буде поховати:

Татарин цураєтця, а Ляхь не приступить,

Хиба яка звірюка за ногу у байрак поцупить.

Та вже ж пристарівшись на Русь пійти мушу,

Ачей, таки одпоминають попи мою душу.

Тільки ж міні негоже на лаві вмирати,

Бо ще мене бере охота з Ляхами гуляти.

Хоча вже трохи й зледащів, да ще чують плечи —

Кажетця, поборовся б ще з Ляхами гречи,

Ачей би що–небудь перекинули для смерті...

Або Жиду, або Ляху мушу носа втерти.

Ище б прогнав Ляхви хоругов за Віслу не трохи,

Розлетілись би вони всі, як од пожару блохи.

Лучалось міні на степу варити пиво:

Пив Турчин, пив Татарин, пив і Лях на–диво.

Багато й тепер лежить на степу с похмілля

Мертвих голів и кісток од того весілля.

Надія в мене певна — мушкет–сіромаха,

Ище не заржавіла и шабля, моя сваха.

Хоть уже не раз пасокою вмилаь,

Таки вона й тепер як–би розозлилась,

То не один кателик лобом догори стане,

Коли ж поквапитця втікати, на спису застряне.

Та як і лук натягну, брязну тятивою,

То мусить утікати хан Кримський з ордою.

Ей нуте лиш, степи, горіть пожарами,

Бо вже час кожух міняти на жупан з Ляхами.

Та як ярмарок добрий удача покаже,

То в бариші Жид з Ляхом не один поляже.

Пек їмь! як наможутця, то мусишь уступити:

За шкатулу червонихь і за рондикь*, золотомь шитий,

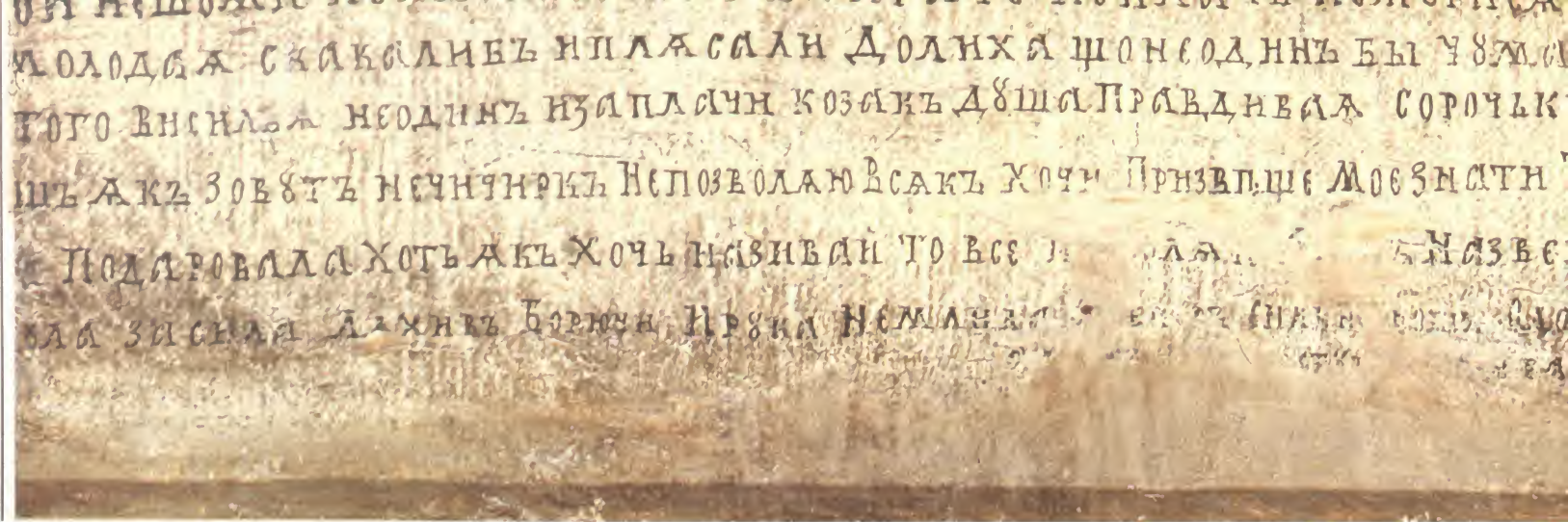
Кожухь скрупілий скинешь їмь до ката,

Аби як сцуратися упрямого свата.

Да вже біжи чим дуж до Січи могоричу пити...

Цурь їмь бодай! як звикли нас Ляхи дурити!»

*Рондик - кінський убір (примітка П. Куліша)



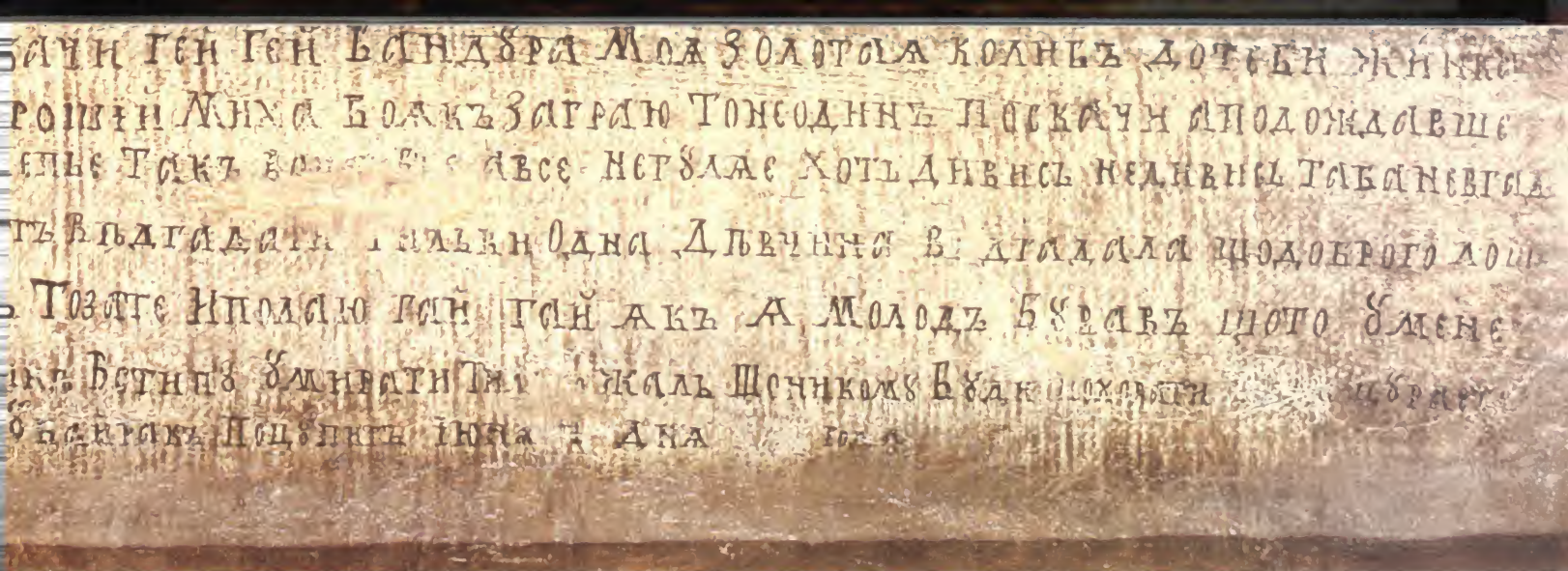
Додаток 2. Напис на картині «Козак Мамай», записаний Д. Яворницьким і опублікований ним у його книзі «Запорожье в остатках старины и преданиях народа» (СПб., 1888, С. 84–86). Сама картина наведена на рис. 5 і підписана наступним чином: «Играющий на бандуре гайдамака, собрания Я. П. Новицкого».

«Из памятников не церковного характера в Новомосковске есть интересный портрет запорожца, достояние крестьянина Ивана Чуприны, унаследованное им от его предков (см. табл. V). На полотне, имеющем в длину аршин с четвертью, в ширину ровно аршин, масляными красками изображен запорожец, в сидячем положении, по-турецки, с круглою осьмиструнною бандурою в руках, в дорогих желтого цвета с черными крапинками шатах, в широких синяго цвета шароварах, в красных сафьяновых сапогах, с короткой, дымящейся люлькой–носогрийкой в зубах, с открытой гладко выбритой головой, на которой протянута толстая чупрына из черных как смоль волос, замотанных за левое ухо, и с длинными черными усами на загорелом молодом лице. Перед запорожцем, слева, лежит круглая с барашковым сивым околышем и с красным суконным верхом с китицей шапка; справа — небольшая, темно-зеленого стекла фляжка и возле нея металлическая, довольно объемистая чарка. На том же фоне, но в отдалении, с левой стороны, изображен конь с седлом на спине, привя-

занный к ратищу, воткнутому в землю; с правой стороны поставлено огромных размеров дерево, покрывающее своими листьями и голову запорожца и всего его коня; на дерево повешаны лядунка красного сафьяна с буквою "П" и длинная кривая сабля на черном ремне. Ко всему этому внизу картины помещены стихи:

«Хоть дивись на мене, та ба не вгадаеш,
Звідкіль родом і як звать, нечичирк не визнаеш.
Кому ж трапилось хоть раз у степу бувати,
То той може і прізвище моє угадати.
В мене ймення не одно, а єсть їх до ката, —
Так зовуть, як набіжиш на якого свата:
Жид–псяюха мене з ляку за брата приймає,
Милостивим добродієм ляхва величає;
А ти як хоч називай, на все позволяю.
Аби крамарем не звав, бо за те полаю.
А якого роду я, то всяк про те знає,
Хто по світу ходе–блука та долі шукає.
У степах нас знають всі звірі і птиці,
В городах нас знають дівки і молодиці, —
Одна дівка угадала та й лошака дарувала.

Я козак — душа правдива, сорочки не маю,
Коли не п'ю, так воші б'ю, а все ж не гуляю.
Я козак–запорожець, не об чім не тужу,
Як люлька є й тютюнець, то мені й байдуже.
Гей, бандура моя золотая,
коли б до тебе жінка молодая!
Скакала б, співала аж до того лиха,
Що не один би чумак відцуравсь і грошей міха.



Бо я як заграю, то не один поскаче,
А пождавши трохи, то й не один заплаче.
Гай, гай як був же я молодим, яку мав я силу,
Ляхов борючи й жидів, і рука не мліла,
А тепер від лиха—горя і вош одоліла.
Здається, плечі вже не ті, а ноги чужії,
Кругом мене одоліли вороги тяжкії.
Як бачу я, недобра є козацька година:
Цвіте—в'яне, наче в степу молода билина.
Хоча мені і не страшно в степу помирати,
А жаль тільки, що нікому в степу поховати:
Жид цурається, а лях не приступе,
Хіба яка зла звірюка у байрак поцупе.
А може, я в городах умирати мушу,
Може, хоч там одпомянуть попи мою душу,
Бо на степу попи, ченьці ізвертали з шляху.
Протопопи, філософи набирались жаху.
Але ж мені не годиться на лаві вмирати
Бо ще в мене є охота і ляхів шарпати,
Бо ще в мене є що—небудь прокинуть до смерті,
Жидам, ляхам ще мушу я і носа утерти.
Хоч я трохи і злидащів, однак чують плечі,
Здається, я поборовся б з ляхами і в гречі*.
Случалось же, ще й не раз, варити те пиво,
Що пив турок і татарин, що пив лях на диво.
Багато десь і тепер лежать іс похмілля
Мертвих голов по степу із того весілля.
Надія в мене на мушкет, на ту сіромаху,
Що не ржавіє ніколи,— на шаблю, на сваху.
Бо хоч вона і не раз пасокою милась,
А вже ж таки і тепер як би розізлилась,
То не одна б голова на дві розвалилась.

Надія в мене і на спис, на гостре ратище,
Коли хочеш утесать, скач на него вище.
Як натяну ж лука я, брязну тятивою,
То від него і хан кримський мусить утікати
Та іс скрині усе добре, червінці хапати.
Гей, ну ж, братці, запалимо у степу пожари,
Щоб кожухи поміняти на лядські жупани!
Як ярмарок добрий буде, удачу покаже,
То не один і жид, і лях в степи поляже.
А пора, браття, повертати до Січі, до стану,
Кожухи нумо скидати та геть їх до ката,
Аби добігти до корчми, до першого свата
Та могоричу більш у Січі та гроші достати».

Этот портрет — один из тех многочисленных, которые ходят с разными вариациями по Старой и Новой Малороссии, с подписанными под ними стихами, иногда короткими, иногда очень длинными. Один из таких портретов попал в Одесский музей истории и древностей; копия с него напечатана в приложении к "Истории о козаках запорожских" князя Мышецкого, изданной в Одессе в 1852 году».

*"Греч" — особый способ битвы на шаблях
(примітка Д. Яворницького)

швидкоплинно-зникаючим, а стає зримим, матеріалізованим, вагомим. «Слово в зображенні ніби зупиняє час, будучи зображеним, слово само ніби зупиняється і зупиняє зображення», надаючи йому особливого, позачасового, сакралізованого характеру, а «уявлення про персонаж стає невід'ємним від тих слів, які були ним промовлені»¹¹².

Написи на «мамаях» розташовано різним способом; вони також відрізняються за обсягом та змістом. В найпростіших випадках текст розміщується безпосередньо на картині, біля голови діючого персонажу і є його іменем, причому, це може бути ім'я головного героя твору — козака, або осіб, які його оточують. Наприклад, на картині Флейшера з Російського Музею етнографії у Санкт-Петербурзі над головою козака, ліворуч від центру, червоними літерами на темному тлі дерев та неба виведено «Максимъ Зальжнякъ». Натомість на картині «Козак Мамай» з Національного художнього музею у Києві написи з'являються над головою двох молодих дівчат, що стоять обабіч козака — «Маруся» та «Химка».

У цьому випадку, величина літер набагато менша, ніж на попередній картині, де напис одразу впадає у вічі, та й за колоритом вони майже зливаються з тлом, особливо ім'я «Химка», яке читається з великими труднощами. Хто ці дівчата, можна лише здогадуватися. Не пояснює цієї загадки і розлогий віршований підпис під картиною: можливо, що це героїні історії, яка трапилася з автором твору особисто.

На картині «Козак Мамай» з Державного історико-краєзнавчого музею в Одесі над головою козака висить, причеплений за гілку дуба, овальної форми герб. В його центрі розміщена монограма у вигляді золотих літер «С.Ч.», оточених квадратом зі стріл, виражаючи ім'я та прізвище героя твору — «Сава Чалий». У цьому випадку напис має композиційне оформлення і пов'язаний з предметом, що входить до образного поля твору.

Якщо розглядати не імена, а великі масиви тексту, то на картинах вони розташовані трьома способами: 1) як діалоги між діючими персонажами (зображені у вигляді рядків, що йдуть з вуст одного персонажу в напрямку іншого); 2) у формі текстових вставок, вкомпонованих у пластичне поле картини; 3) текстового масиву, винесеного за межі картини. Також зустрічаються твори, де використано комбіноване поєднання текстових вставок.

Яскравим зразком першого способу розташування тексту є багатофігурна композиція «Мамай із Жалкого», що була у збірці П. Панча, а зараз перебуває у фондах Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтв України. Цей твір характерний тим, що пов'язує ім'я героя з Гайдамаччиною, а також виступає доказом твердження Т. Марченко, що ім'я Мамай трапляється лише на картинах зі сценами гайдамацької розправи і жодного разу не зустрічається на картинах із самотнім козаком-бандуристом (нам



60. Козак-бандурист, XIX ст. (фрагмент)
Ногайськ (нині Приморськ, Запорізька обл.)
Полотно, олія, 91 x 70,5
Національний художній музей України



61. Козак Мамай, перша пол. XIX ст. (фрагмент)
Походження невідоме
Полотно, олія, 80 x 74,5
Одеський історико-краєзнавчий музей



відомо лише три твори із цим іменем — «Козакъ Мамай», «Мамай славної козакъ», «Мамай из Жалкого»). На згаданій картині є інші фрази, сказані козаками, що оточують Мамая. Картина має чимало варіантів, кількість яких, однак, як ми вже зазначали, налічує не більше 10 відсотків від загальної кількості «мамайів», що дійшли до нашого часу.

В Національному художньому музеї в Києві зберігаються ще дві подібні картини (обидві походять з Чигиринського району Черкаської області).

На них зображено єврея-шинкаря (чи лихваря), якого привели на розправу до козацького ватажка і який благає: «Змилуйся, пане Мамаю, ні копійчки грошей не маю!». На це Мамай відповідає: «Мені твоїх грошей не треба: за таких, як ти, платять спасенієм з Неба!».

Звернемо увагу, що подібний прийом використовувався і в українському іконописі козацької доби. Наприклад, на іконі «Покрова» з останньої січової церкви у Нікополі, з уст Петра Калнишевського до Богородиці на хмарах тягнеться молитва — у вигляді словесної стьожки наступного змісту: «Молим, покрий нас чесним твоїм покровом, ізбав нас от всякого зла». А над головою Божої Матері написано (у вигляді словесної арки, що повторює ритм німбу над її головою) — «Ізбавлю і покрию люди моя».

Другим способом розташування тексту на «мамаях» є його розміщення в межах композиції твору, як правило на сувоях — стилізованих згортках паперу, намальованих фронтально, для зручності прочитання. В багатьох творах текст розміщено на одному сувойі, розташованому над головою козака, позаду нього, або збоку.

Відома робота, де текст розміщено на чотирьох сувоях: перший з них розташований у верхній частині картини на тлі неба, а три інших

62. **Козак Мамай, XIX ст. (фрагмент)**
Боровиця, Чигиринський р-н, Черкаська обл.
Полотно, олія, 70 x 105
Національний художній музей України

63. **Мамай — славної козак, XIX ст.**
Чигиринський р-н, Черкаська обл.
Полотно, олія, 50 x 64
Національний художній музей України

111. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — С. 24.
112. Там само, С. 27.



ніби лежать перед козаками на землі. У цьому випадку, зміст тексту продовжується від одного блоку до іншого. Є твори, на яких текст нанесено прямо на тло картини, переважно на небо та пейзаж, які ніби просвічують крізь літери.

Найпоширеніший спосіб розташування тексту — третій, коли його виносять за межі композиції, як правило на низ картини. Там він розташовується на світлому тлі вздовж усієї ширини твору, або ж розбивається вертикальними блоками на ряд фрагментів (від двох до шести), що продовжують один одного. Написи можуть бути коментарем до зображення на картині, тобто йти від автора, або ж бути зверненням героя твору (козака) до глядачів.

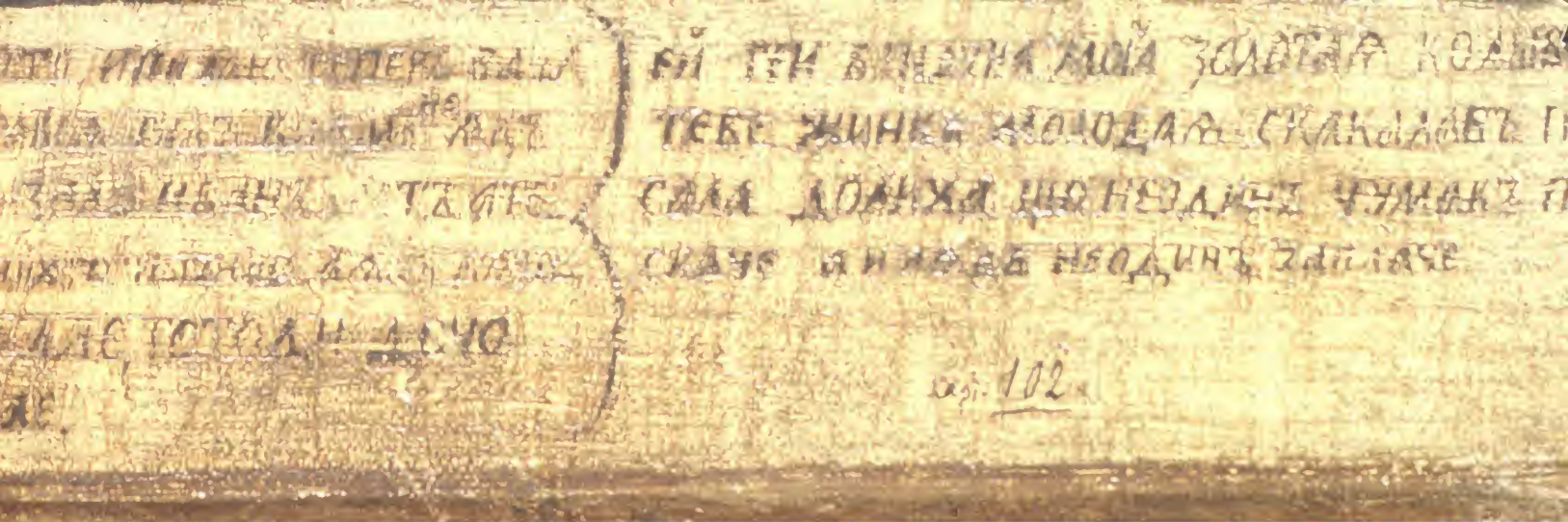
У першому випадку вони, зазвичай, лаконічні: типовим зразком є дуже поширений підпис, що зустрічається або окремо, або у складі більших масивів тексту, і який, на нашу думку, є ключовим для сприйняття образу козака на картині:

«Козак — душа правдивая,
Сорочки не має.
Коли не п'є, то воші б'є,
А все ж не гуляє».

Цей текст часто трапляється на картинах, де козак, відклавши бандуру, тримає руку на грудях у характерному, але малозрозумілому жесті — чи то тримаючи кисет з тютюном, чи хустину, чи справді давить воші у складках сорочки. У картинах типу «Козак — душа правдивая» домінує елегантний, ліричний настрій, що часто підкреслюється нахилом до землі головою козака, або опущеними донизу очима, додаючи обличчю глибокої зосередженості та духовної напруги.

Це враження аж ніяк не відповідає тому, що робить козак, якщо вірити написові. У цій розбіжності між пластичним та словесним образами, П. О. Білецький вбачав переробку народною свідомістю незрозумілого мотиву чужої культури (ритуальний жест буддистських божеств), його адаптацію в характерних для української традиції формах.

Треба зазначити, що цей текст може зустрічатися і на картинах типу «Козак-бандурист», що можна інтерпретувати двома способами: 1) напис не має чіткого зв'язку з певним типом композиції; 2) напис колись мав зв'язок з композицією типу «козак воші б'є», але з часом цей зв'язок було втрачено.



Підпис часто не відповідає зображенню ще й тому, що запевняє ніби «козак... сорочки не має», а насправді герой твору, окрім сорочки, має зверху кожуха, або жупана, чи кунтуша. З тексту можна припустити, що козак не має сорочки через те, що пропив її, але, оскільки сорочка має відносно невисоку вартість, порівняно з дорожчими речами — шапкою, жупаном чи кожухом, то логічніше було б спочатку пропити ці речі. Козак зовсім не справляє враження якогось злидаря, навпаки, він зодягнений у коштовний, гаптований золотом жупан, розкішну шапку, має добру зброю та посуд і навіть герб. Безсумнівно, що подібний підпис виник окремо від картини, найімовірніше — пізніше, а вже потім поєднався із зображенням.

Попри очевидно гумористичний характер, цей вірш є сповненим глибокого підтексту, а його зміст — прихованим від поверхового сприйняття.

Не претендуючи на детальний філологічний аналіз наявних на «мамаях» текстів, усе ж таки, бодай коротко розглянемо деякі важливіші моменти їх образної системи. Відштовхуючись від написів, зафіксованих Пантелеймоном Кулішем та Дмитром Яворницьким, залучимо до розгляду й інші тести (та їх варіації), наявні у нашому користуванні.

Дуже часто напис на картинах розпочинається такими словами:

«Хоч дивись на мене таки не вгадаєш
Відкіль родом і як зовуть нічичирк не скажеш
Коли трапилось кому у степу бувати
То той може прізвище моє угадати
А в мене имя не одне а єсть їх до ката
Так зовуть як научиш на якого свата»

Платон Білецький першим звернув увагу на те, що цей текст є своєрідною пародією на урочисті старовинні надгробні написи, приводячи, для порівняння, епітафіон І. Домонтовича з XVIII ст.: «Хто на той образ поглянет, а що за человек ведати желает...»¹¹³.

Окрім цього, в наведених рядках проступає весела атмосфера святково-ритуальних ігор, що зводиться до відгадування імені або прізвища включених у гру персонажів.

Козак ніби сам підказує глядачеві розгадку, підводячи його до відповіді, але насправді — з іншого, протилежного боку:

«Жид із біди за рідного батька почитає
Милостивим добродієм ляхва називає»

В цих рядках маємо смислову інверсію тексту, який треба розуміти в протилежному значенні (тобто — і «жид», і «лях» перебувають зовсім не в ідилічних стосунках з козаком), або іронічно (себто, якщо «жид» насправді почитає козака «за рідного батька», то він лукавить так само, як і «лях»).

«Так як хочеш назви на все позволяю
Лиш би не крамарем бо за то й полаю»
«Тепер я і сам бачу що не так у світі стало
Що од мене й рід одцурався» —
Знову серйозна тема, змінюється на несподіваний жарт:
«А я із горя у парчовий кожух убрався
Ляхва так трохи угадала як коня мені давала» ¹¹⁴.

Тут гумористичний ефект створюється за рахунок вмілого використання принципу абсурду: парчевий, тобто коштовний, святковий одяг (та й взагалі, чи може кожух, одяг простих селян та козацьких низів, бути парчевим?) раптом стає чимось таким, що співзвучне горю та смутку. Також згадка про «ляхву», яка «давала», тобто — дарувала коня, і це при тому, що ця ж сама «ляхва» вбачала у козаках найбільшу антипольську силу, руйнівника Речі Посполитої. Треба розуміти якраз протилежне: коня у «ляхви» козак відібрав (здобув) силою, а можливо також і «парчовий кожух» на додачу.

Рідним домом для козака був степ, у якому його знають «усі звіри і птиці», а по містах їх чекали незаміжні «дівки і молодичі». Нерідко молоді козаки одружувалися, створювали сім'ї і осідали на хуторах, а на Січ поверталися затяті холостяки, покликанням яких була постійна військова служба:

«А якого роду я, то всяк про те знає,
Хто по світу ходє-блука та долі шукає.
У степах нас знають усі звіри і птиці,
В городах нас знають дівки і молодичі, —
Одна дівка угадала та й лошака дарувала».

Наступні рядки є зразком блискучого травестійного гротеску, причому сміховий ефект різко посилюється за рахунок несподіваного вжитку гумористичної метафори відразу ж після серйозних, навіть драматичних слів:

«Гей гей як я молод був що то в мене була за сила
Було ляхів борючи і рука не мліла
А тепер і вош одоліла»

Остання фраза допускає розщеплення смислової трактовки: 1) або сили козака стали меншими, ніж у воші; 2) або козак зізнається у своїй безпорадності саме перед цим «ворогом». В інших варіантах ця тема розробляється ще дотепніше:

113. Білецький П. О. «Козак Мамай» — українська народна картина. С. 9.

114. Там само, С. 30

«Тепер і вош сильніша од ляхів здаєцца
Плечі й нігті болять як день попоб'єся»
Інший напис говорить про те, що козацький дух не старіє,
оживаючи знову й знову:
«Тільки мені нечля (тобто, не час — С.Б.) на лаві вмирати
Є ще моя охота з ляхами погуляти
Ачей міні що небудь прикинут до смерті
Лиш жиду люб ляху мушу носа втерти
Хоча ж мало зледащів однак чують плечі
Кажется поборовся і з ляхами гречи (тобто, — на герці, — С.Б.)
Іще б прогнав за Вислу хоренгов хоч трохи
Розсипалася б ляхва як од жару блохи»

Козак, виявляється, зовсім не ослаб від старості, а лише трохи
«зледащів»: у нього є ще достатньо сил, щоб прогнати полчища
(«хоренги») поляків аж за Віслу. Знову згадується надокучлива комаха
(на цей раз — «блоха» — С.Б.), причому з нею порівнюється та ж сама
«ляхва», яка «розсипається» (тобто, розбігається на всі боки — С.Б.)
від козака, мов «од жару блохи».

В наступних рядках з'являються грізні, навіть моторошні у своїй
епічній незворушності нотки:

«Лучилос міні і не раз в степу варити пиво
Пив турчин пив татарин и пив лях на диво
Много лежит і тепер по степу спохмілля
Мертвих голов и косток од того весілля
Гей нуте ви степи горіт пожарами
Бо вже час кожух міняти на жупан з ляхами
Да як добрий ярмарок і удача покаже
То в бариши жид з ляхом не один поляже»

Образ кривавої учти, де смертельний бій порівнюється з весе-
лою гулянкою, а кров з алкоголем, зустрічається ще у «Слові о полку
Ігоревім». Опис бою русичів з половцями на річці Каялі, зроблений
невідомим автором «Слова», дуже схожий на наведений вище текст
теж невідомого автора «мамаїв»: «Ту ся брата розлучиста на брезе
быстрой Каялы; ту кровавого вина не доста; ту пир докончаша храбрии
русичи: свата попоиша, а сами полегоша за землю Рускую. Ничить
трава жалощами, а древо с тугою к земли преклонилось»¹¹⁵.

Гарна зброя є найвірнішим приятелем козака серед військової
небезпеки:

«Надія в мене певна мушкет сіромаха
Та ще не заржавіла і шабля моя сваха
Хоч не раз пасокою (тобто, кривавою сукровицею — С.Б.) вмилась
То іще як розгострилась
То не один католик утікати стане
Коли ж поквапитця втікати, на спису застряне».

Поруч із такими соціально та ідеологічно-наповненими віршами, зустрічаються веселі, легковажні жарти, що викликають щиру, доброзичливу усмішку:

«Гей гей хлопці бурлаки
Идїть до мене нюхати табаки
У мене вона табака не проста
Там єсть гвоздика і корица
Як понюхаєш так як чемерица
Слюза тече не перестане
Поки очі рогом не перти стане»

Інколи трапляється, на цей раз як фрагмент великого тексту, напис, типовий для композиції «Козак — душа правдивая». Він подається або без змін (дивись вище), або ж з варіаціями:

«Козак душа правдивая службу добре дбає
Як не ляхів то нужу (тобто, воші — С.Б.) б'є, а все не гуляє»
У записі Миколи Гатцука (на форзаці книги, виданої у 1861 р.)

початок подібного вірша наповнюється урочистими нотками пафосу (згадка про славу), що створює ще більш комічний ефект при його порівнянні із закінченням:

«Козак душа правдивая — славу добре дбає;
Хоч не ляхів, — то нужи б'є,
А все ж не гуляє» ¹¹⁶.

Короткі жартівливі тексти зустрічаються як у складі великих поетичних блоків, так і окремо, коментуючи певні частини картини:

«Шапка моя сибірка
По всій по тобі дірка
Де то ляха пімати
Та шапку полатати»
(напис біля шапки);
«Хоч я в степу веселюся
Одним кулешем похмелюся»
(напис біля вогнища, де вариться їжа);
«Гей звари хлопче каші...рябка
Та нехай знають вражі сини чирноморця козака»
(напис біля слуги-джури, що порається коло вогню).

На картині «Козак Мамай» з Національного музею історії України козаків названо більш давнім терміном — «черкаськими»:

«Гей Звари хлопче каші (із) рябка да нехай Знають.. // вражі сини-ляхи Черкаські коза/к/и».

Про царицю Катерину, яка знищила «миле Запорожжя» говорить і підпис під «мамаєм» з Чернігівського художнього музею, де її названо засуджувачим виразом «пренедобра мати»:

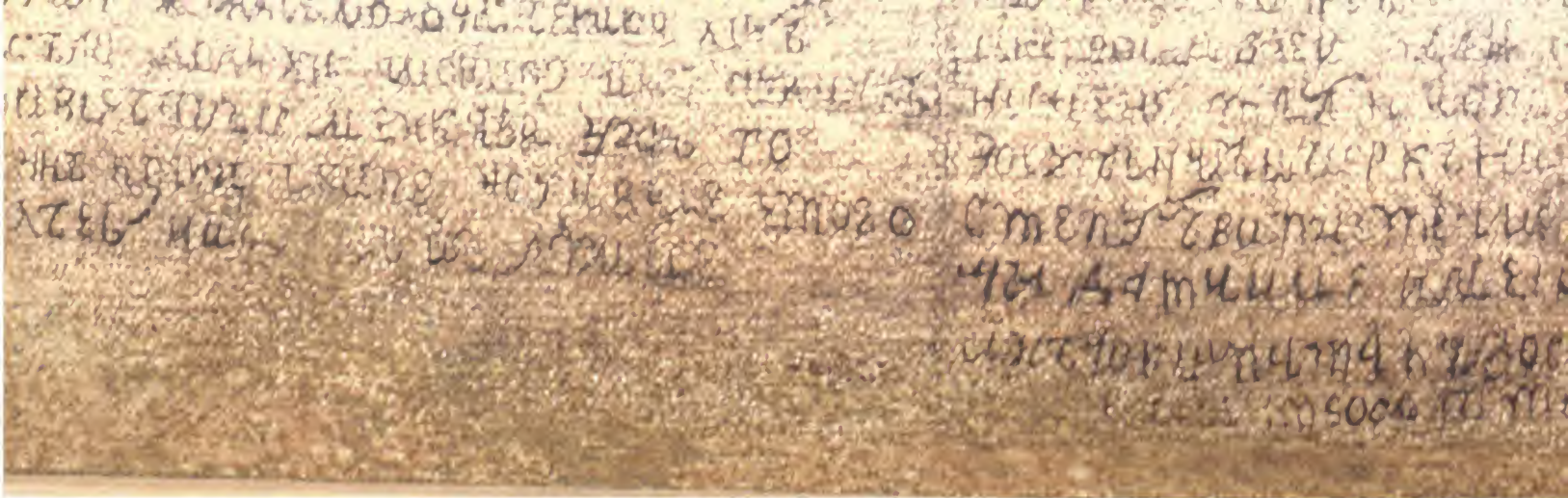
«Тепер годі степи знати, бо забрала пренедобра Мати.
Прийшла пора Січу покидати і миле Запорожжя забувати,
бо вже більше нам вже й не козакувати» ¹¹⁷.

115. Слово о полку Игореве. — Л.: Худож. лит., 1976. — С. 31.

116. Гатцук Микола, вказана праця.

64. Козак — душа правдивая, XIX ст.
(фрагмент)
Походження невідоме
Полотно, олія, 95 x 75,3
Національний художній музей України

1. H_2O 2. H_2O 3. H_2O 4. H_2O 5. H_2O 6. H_2O 7. H_2O 8. H_2O 9. H_2O 10. H_2O



У наступних рядках фактично дається лаконічний опис картини «Козак–бандурист»:

«Гарний козак на натуру
Добре грає на бандуру».

В цьому випадку йдеться про анонімного козака, якого навіть не названо по імені. В наведених нижче рядках козак носить ледь чи не найпоширеніше в Україні ім'я — Іван. Поряд з цим засуджується людська дволикість (запобігливість до багатого і байдужість до бідного):

«Як був багат
Тоді всі казали Іван брат
А тепер як нічого немає
То ніхто и не знає».

Далі згадується прізвище конкретного козака:

«Козак Гордей Велегура у него добра натура:
В степу ляхов розоряє, а в корчмі пропиває...»

Цей напис наводить П. Іванов ¹¹⁸.

А на картині з Чернігівського художнього музею (в минулому зі збірки Г. Галагана) згадується козак зі схожим, але іншим прізвищем:

«Козак Іван Виногура у его добра натура
В Польші ляхів обирає, а в корчмі пропиває» ¹¹⁹.

Любов козаків до міцних напоїв часто згадується у написах, тісно перемежовуючись з історико–соціальними реаліями тієї доби. На згаданій вище картині з Чернігівського музею зустрічаємо такі рядки:

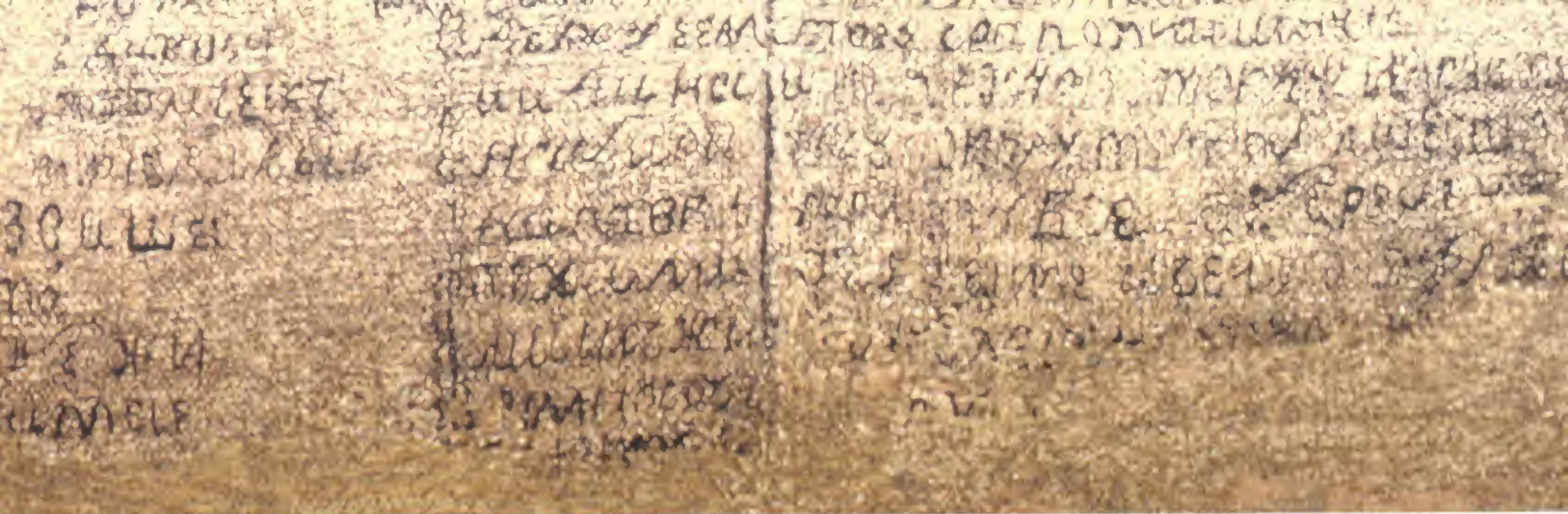
«Та вже біжиш до Січі могорицу пити,
Цур їм, бодай їх, як повикли ляхи нас дурити».
Або ж у запису Пантелеймона Куліша (напис вміщено над ківшем):
«Въ нас у Січі то и норовъ, хто Отче нашъ знає,
Як умився, вставши вранці, то чарки шукає.
Чи чарка то, чи ківш буде, не глядить переміни;
Гладко пють, як з лука бьють до ночної тіні» ¹²⁰.

Трапляються в написах і прізвища реальних, чи напівреальних історичних осіб, наприклад:

117. Гаврилова Світлана. Народна картина в колекції Чернігівського художнього музею // Родовід. 1997, Число 17. — С. 39.

118. Іванов П. Казак на картинах малорусских живописцев первой половины XVIII в. // Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда. — Х., 1902, Т. 1. — С. 440.

119. Гаврилова Світлана, вказана праця, С. 37.



«Кошовий Харко уродливий

Бандуру грає ніякої печалі не знає»¹²¹.

Козак Харко — легендарний засновник міста Харкова — виступає тут фактично в ролі «мамая», що, як і годиться, грає на бандурі. Тут же знову підкреслюється чоловіча врода козака («уродливий» відповідник виразу — «гарний козак на натуру»).

Декларацією гідності та самоповаги звучать наступні рядки, що їх виголошує до глядачів намальований на одній із картин Мамай:

«Не завидую нікому ні панам, ані царю.

Богу своєму святому я за все благодарю.

Хотя титулом і не славен, та жизнь весело веду,

У ділах своїх ісправен — я во вік не пропаду»¹²².

Як бачимо, написи на картинах можуть бути дуже різноманітними, доповнюючи усталені поетичні блоки іншими, більш або менш значними вставками. Звертає на себе увагу, що по-справжньому смішні вірші постійно сусідять з серйозними, елегійно-епічними, або навіть ліричними строфами. За рахунок цього, за принципом контрасту, гумор сприймається особливо гостро, наповнюючись додатковою глибиною, значимістю та соковитістю.

В цілому, гумористичне начало домінує над сатиричним, яке подається в делікатно-завуальованому, стриманому, але не менш вбивчому від цього тоні. Текст написів є надзвичайно поліфонічним: у ньому прочитуються відголоски народних пісень та дум, влучна афористика прислів'їв та приказок, а гумор та сатира постійно переплітаються з серйозними — ліричними, елегійними та драматичними — настроями.

Наведені написи переконливо показують, що образ козака на народних картинах розроблявся у величезній кількості варіантів не лише з боку пластичного втілення, а-і з поетичного також. До його творення долучилося чимало народних майстрів, кожен з яких, беручи за основу напрацьовану попередниками класичну схему, наповнював її своїм особистим змістом, привносячи до твору щось нове.

120. Кулиш П., вказана праця, С. 316–317.

121. Иванов П., вказана праця, С. 443.

122. Там само, С. 439–442.



INTRODUCTION

The famous image of Cossack Mamai occupies a special place in Ukrainian culture. With its perfect composition and conceptual enigma, this painting, in its numerous variations, has attracted many generations of scholars, researchers, artists, collectors and admirers of Ukrainian antiquity. The image of the mythical Cossack continues to live today, in the third millennium, attesting to the vitality of national cultural archetypes in this era of transnationalism.

Whereas it did not exist in the art of any of Ukraine's Slavic neighbors, this subject was widespread practically throughout the entire territory of ethnic Ukrainian settlement well into the 19th century, having become the signature composition of Ukrainian antiquity. This was especially so in lands once controlled by the Zaporozhian Cossacks, and those which had been part of the Ukrainian Hetmanate. Cossack Mamai paintings could be seen both in village homes as well as in the most luxurious mansions of the nobility. His image was depicted not only in oil paintings, but also in graphic art such as woodcuts, and on objects of material culture. The image of Cossack Mamai also appeared on silver and tin Cossack goblets, along with appropriate traditional verses engraved in the metal. In the 18th century, this image was being printed as a woodcut, "on sheets of paper which were inexpensively printed and distributed throughout Ukraine" (1 Franko 1982:273).

As a typical attribute of historical Ukrainian ways of life, the Mamai images were included among the assets of prominent individuals: Pereyaslav Colonel Semen Sulyma, County Marshal P. Buliubush, and the last hetman of Ukraine, Pavlo Skoropadskyi. Mamai was the subject of several books, including the following novels: Borys Lazarevskyi's *Try topoli* (Three Poplars), Anatoliy Svydnytskyi's *Liuboratski* (The Liuboratskyi Family), and Oleksandr Ilchenko's *Kozats'komu rodu nema perevodu* (The Cossack Clan Will Never Cease to Be), among others. The first rector of Kyiv University, Mykhailo Maksymovych, collected Mamai paintings, as did other prominent individuals, among them Vasyl Tarnovskyi, Hryhorii Halahan, Oleksandr Pohl, Pavlo Pototskyi, Dmytro Iavornytskyi, Mykola Biliashivskyi, and Ivan Honchar.

Nor did Taras Shevchenko ignore Mamai paintings in his works of art. In the etching *Gifts in Chyhyryn*, 1649 which portrayed the interior of the residence of Hetman Bohdan Khmelnytskyi, he included a Mamai painting on the wall. In describing the residence of Priest Sava in his story *A Stroll with Pleasure and Not Without a Moral*, Shevchenko notes that two paintings hung in his parlor — portraits of Bohdan Khmelnytskyi and Cossack Mamai described as being "in an old, but simple hand" (2 Shevchenko 1963:298).

Remembering his childhood, spent in the village of Trostianets (now in the Ichnia district of Chernihiv Oblast¹), Pavlo Skoropadskyi wrote: "All around the home hung old portraits of hetmans and various Ukrainian political and cultural figures, as well as a few old paintings of Mamai" (3 Skoropads'kyi 1985:387). His neighbors, the Tarnovskyi family who were lords of the village Kachanivka, and the Halahan family of Sokyryntsi, also collected Mamai paintings, a few being held in each collection.

The scholars researching these works were impressed with the popularity of Mamai paintings, especially in the lands of the former Hetmanate, Zaporizhzhia, the Right Bank Kyiv, and Cherkasy areas, as well as among the Ukrainian settlers in the Kuban, the Don River region, Siberia, and the Russian Far East. In particular, art historian Kost Shyrotskyi gave examples of how widespread this composition was at the beginning of the 20th century, not only in the form of a formal painting, but also as an element in the decorative painting of walls, doors, hope chests, and even beehives (4 Shcherots'kii 1912:26).

1 An *oblast* is an administrative region introduced during Soviet times similar to a province.

Shcherots'kii 1913:47-86. Shcherotski 1914:34). In 1913, Danylo Shcherbakivskyi wrote: "To this day, the people love this image and paint it still. There are villages, especially in the Poltava area, where one can find tens of contemporary copies of Mamai paintings, some quite simple, but most of them interesting. They awaken thoughts about the distant past." (5 Shcherbakivs'kyi 1913:258). Throughout the 19th and 20th centuries, Cossack Mamai appeared in works of professional artists. Among these were Taras Shevchenko, Ilya Repin, Serhii Vasylykivskyi, Heorhii Narbut, David Burliuk, Valentyn Zadorozhnyi, Feodosii Humeniuk, Oleksandr Borodai, and many others. Today, the image of Cossack Mamai, created by contemporary folk and professional artists, appears on posters, pottery, in book art and interior design.

Perhaps this indicates that encoded in Mamai paintings is some very important information for the Ukrainian soul. It is passed on from generation to generation, accentuating the basic traits of the Ukrainian national character. An attempt to investigate and explain the ideas embodied in the image of the enigmatic Cossack will be the goal of this study.

THE HISTORY OF RESEARCH ON COSSACK MAMAI

As early as in the second half of the 19th century, it has been impossible to find a serious work on the history of Ukrainian culture that does not mention Mamai paintings. They were studied, usually from a historical and ethnographical viewpoint, by many scholars and writers, including Apolon Skalkovskyi, Panteleimon Kulish, Iakiv Novytskyi, Nikolai Petrov, Volodymyr Antonovych, Ivan Franko, Mykola Arkas, Mykhailo Hrushevskyi, Hnat Khotkevych and Dmytro Iavornytskyi (6)

However, it is strange that even at the end of the 19th century, some artistic circles did not hold similar paintings in high regard. The public of the time preferred realistic and academic art. For example, the article on 17th century Ukrainian painting in the monumental *History of Russian Art* edited by the prominent Russian artist and art critic Igor Grabar states that Mamai paintings "belong to the number of works which are utterly naïve and crude" (7 Kuzmin :458) This superficial and biased characterization of folk paintings (and of Ukrainian portraiture of the 17th and 18th centuries) was based, on the one hand, upon the contemporary orientation of the art community to totally different art styles and, on the other hand, upon the obviously inadequate study of folk art as a whole.

The Ukrainian scholars studying Mamai paintings as works of art were: Kost Kostenko, Pavlo Klymenko, Stepan Taranushenko, Iakiv Zatenatskyi, Fedir Umantsev, and Hryhorii Lohvyn. But the greatest contribution to their study was by art historians Kost Shyrotskyi, Danylo Shcherbakivskyi, Pavlo Zholtovskyi, and Platon Biletskyi (8). To this day, new publications appear on this topic which continues to intrigue art historians, philologists, musicians, artists, and ethnologists (9). A special place on this list of scholars belongs to Platon Biletskyi, who defended his dissertation *Cossack Mamai — ukrains'ka narodna kartyna* (Cossack Mamai: A Ukrainian Folk Painting) as a doctoral candidate in 1960 (10 Bilets'kyi 1960).

The academic study of Mamai paintings actually began with an article by Danylo Shcherbakivskyi in the journal *Siaivo* in 1913. He found parallels between the Ukrainian paintings of the sitting Cossack holding a bandura² and many similar scenes in Persian art such as paintings on porcelain plates

2 a Ukrainian plucked string instrument akin to a zither

from the 12th and 13th centuries, on glass vessels from the 14th century, in the works of the master Abdallah (15th century), and also in miniatures and on textiles in which the sitting musicians play string instruments. According to Shcherbakivskyi, the compositional basis of the Ukrainian image is a direct borrowing from the Muslim Near East, most probably from Persian art. He has no doubt that "the iconographic relatives of our Cossack bandurist are not in the West, but in the East. The relaxed figure of the Cossack bandurist, sitting with his legs crossed in the 'Turkish manner', with a serene expression on his face, unintentionally brings to mind the Orient and forces one to find parallels there. These parallels can also be found in Arab, Persian and Turkish art." (11 Shcherbakivs'kyi 1913:253). Along with this, Shcherbakivskyi stated that the painting style of Cossack Mamai formed "no later than the 17th century" (12 Shcherbakivs'kyi 1913:252). Kost Shyrotskyi, who studied these folk paintings in the interiors of traditional old Ukrainian homes, was of a similar mind stating that "one wants very much to compare Mamai to the sitting figure of a Persian woman portrayed on old Oriental carpets and ceramics of the 13th–15th centuries" (13 Shcherots'kii 1913:34). At the same time, Shyrotskyi wrote about the possible influence of Western European painting, especially the Dutch masters of the 16th–17th centuries. During the Civil War of 1918–1920, in the journal *Tvorchestvo* published in Kharkiv, there appeared an article about Mamai paintings by the well-known artist and art historian Kost Kostenko. He wrote about the high artistic quality of Mamai paintings, comparing their use of color to masterpieces of the Venetian school from the Classical Renaissance period, which belong to the highest achievements of world art (14 Kostenko 1919:28-29).

In the Soviet period, the study of Mamai paintings was not encouraged. Biletskyi wrote that "it is unknown why they [the Soviets] until relatively recently considered [the Mamai paintings] to be an expression of Ukrainian bourgeois nationalism and hid them in museum storage rooms" (15 Bilets'kyi 1997:30). But to completely ignore this famous image was impossible. Thus, every once in a while, much valuable theoretical and empirical material was accumulated in the publications of individual scholars (P. Klymenko, H. Khotkevych, Ia. Zatenatskyi, P. Zholtovskyi and I. Honchar, to name a few), in which various approaches to the study of Cossack Mamai paintings were highlighted. For example, in his work *Muzychni instrumenty ukrains'koho narodu* (Musical Instruments of the Ukrainian People), Hnat Khotkevych analyzed a significant number of Mamai paintings in order to explain the evolution of the bandura (16 Khotkevych 1930:288). In his monograph *Vyzvol'na borot'ba ukrains'koho narodu v pam'iatkakh mystetsva 16-18 st.* (The Liberation Struggle of the Ukrainian People in the 16th–18th Centuries), Pavlo Zholtovskyi criticized Shyrotskyi for his Oriental borrowing theory regarding the deeply original Ukrainian composition "Cossack Bandurist," accusing him of spreading "cosmopolitan views on migration" (17 Zholtovs'kyi 1958:63). Iakiv Zatenatskyi maintained more moderate views. Developing the ideas of Shcherbakivskyi, he proposed a few more compositional parallels between the image of Cossack Mamai and Persian art. But, in contrast to his predecessor, he believed that "the appearance of an analogous composition in historical Ukrainian painting, especially in the works of Cossack painters, was perhaps evoked not so much by the desire of direct imitation, as by local circumstances in which Cossacks of the steppe lived. Possibly, this same traditional compositional design served as an impetus to create an analogous, although completely original, composition in Ukrainian folk painting." (18 Zatenats'kyi 1958:95).

Such were the basic ideas of the earlier scholars when Biletskyi began his study of these famous works. Developing the hypothesis of his predecessors concerning the Oriental influences on the compositional design of Cossack Mamai paintings, he presented a hypothesis of Central Asian/Buddhist rather than Near Eastern/Muslim cultural influences. According to him, the compositional model of Mamai paintings was brought to Ukraine in the mid-13th century by the Ugurs, who had invaded the

lands of Kyivan Rus as part of the Mongolian horde of Genghis Khan. Later the Mongols themselves took the Lamaist form of Buddhism as a state religion. The saddlebags of the Mongolian warriors held sculptures or painted images of Buddhist deities in the characteristic "Oriental pose". Besides this, Biletskyi shows parallels not only with Persian and Mongolian, but also with the much earlier Scythian art. In part, he noticed the similarity of the composition and individual details on Mamai paintings with the gold belt buckle from the so-called "Scythian Hoard." However, he held that "the similarity of detail does not prove ... that the earliest version of Cossack Mamai was copied from some ancient Mongolian image. Rather, this similarity is evidence that common social conditions cause the emergence of similar motifs in art." (19 Bilets'kyi 1960:15-16.) Even though the earliest of the Mamai paintings presently known dates from the beginning of the 18th century, he also believed that this composition was developed much earlier, well before the 17th century (20 Bilets'kyi 1960:20). "The composition of the painting formed back in the pre-Cossack era, and was repeated when the very concept of a 'Cossack' was already a thing of the distant past" (21 Bilets'kyi 1960:31.) Considering the Central Asian origin of the image quite possible, Biletskyi at the same time did not exclude the influence of local factors in its creation. He supported the position of Zatenatskyi, who wrote "indeed, it was possible to observe the pose of the bandurist in life, and not only in works of art" (22 Bilets'kyi 1960:12.). This same thought was expressed by the scholar in his later works, where he stated that the composition of the Cossack bandurist sitting under a tree did not need to be borrowed from anywhere, because it came from everyday life, and tradition only reinforced this image from life. Biletskyi was the first to draw attention to lesser known variations of Mamai paintings, where the Cossack is not playing the bandura but holds his hands on his chest in a strange, difficult to understand gesture. He called this version of the Mamai composition *Cossack – dusha pravdyvaia* (Cossack – A True Soul), in contrast to the more widely known bandurist composition. It is specifically this detail that convincingly demonstrates the borrowing of the "true soul" image from Buddhist iconography, as the hand gesture of the Cossack (as if he were flicking away lice, "*voshi b'ie*") repeats the *dhyana mudra* of Buddhist deities. At the same time, Biletskyi finds parallels in the composition of the images with the monumental sculptures of the Turkic nomads of the Ukrainian steppes, the *Polovtsians*, among whose stone babas (female idols) there are in fact some male figures. "In many paintings, the part of the shirt between the fingers of the Cossack is sharply accentuated and surprisingly geometrical, similar to the outline of the goblet in the hands of the *Mamai* statues" (23 Bilets'kyi 1960:21). Thus, Biletskyi believes that the origins of the "bandurist" and "true soul" compositions are completely autonomous and independent of each other. Simultaneously, he again underscores their antiquity: "It is completely possible that both types of composition not only existed in the 17th century, but also reflected stylistic forms already established long ago, forms traditional in national painting. Here and there in the majority of artifacts preserved from later times there emerge certain traits of very ancient prototypes, with only later details being changed and later inscriptions added." (24 Bilets'kyi 1960:21.)

Biletskyi's views were supported and developed by many scholars, and especially by his student Tetiana Marchenko-Poshyvailo. In the introduction to her *Cossack-mamaii* (The Many Cossacks Mamai), which was the published version of her dissertation, Biletskyi wrote: "This was a composite image which personified all of Cossackdom — if you will, a 'monument to the Unknown Cossack'. All other components of the composition also have a symbolic character: the oak stands for the Cossack's strength, his weaponry — for his readiness to battle the enemies of his nation, the horse — for his freedom, the bandura — for the song of the Ukrainian people, indeed, its soul ..." (25 Marchenko 1991:6-7). Expanding upon the ideas of her teacher, Marchenko-Poshyvailo analyzed in detail the

symbolism and semantics of Mamai paintings, diligently examining all the compositional elements of the images (clothing, footwear, weapons, musical instruments, objects of material culture, and details of the background). She draws convincing parallels between the paintings and Ukrainian oral folklore — songs, *dumy*³, and stories. An especially valuable aspect of this work is the systematic compilation of information about these images. Marchenko-Poshyvailo compiled the first catalogue of Mamai paintings, noting 74 works held in various museums and private collections, as well as a few that have since been lost. According to the author, “the image of the Cossack in folk paintings is the nation’s majestic *duma* about its essence and its life that took centuries to crystallize” (26 Marchenko 1991:13).

Oleksandr Naiden expressed interesting ideas in his doctoral dissertation dedicated to the folkloric and ethno-historical aspects of the origin and function of Ukrainian folk paintings. Proceeding from a conception of a large system of Ukrainian protomythology, he states that “portrayed [in folk painting] are the most characteristic traits of the Ukrainian mentality,” and “based on the factors of its subjects and images, the Ukrainian folk painting also stems from prehistoric ritual-mythological depths, and has its roots in the ancient clan oral tradition” (27 Naiden 1997:2,5.) Naiden thinks that encoded in the image of Cossack Mamai is the archetype of the “warrior–sun god, warrior-hero, knight, warrior-chief, warrior–sacral ancestor, and warrior-Cossack” (28 Naiden 1997:6.). Emphasizing the uniqueness of the painting of Cossack Mamai and a few others, he notes that their images serve as “original national attributes and symbols,” having as their origin the “collective folk tradition”, not the individual signed art works typical of contemporary naïve art, which “do not have roots in the culture of the past” (29 Naiden 1997:16) .

Using the semiotic theory of the Russian cultural historian Yuri Lotman which supposed reading the painting as text and proceeding from the concept that the Zaporozhian Sich was a type of a knightly-monastic order in which Cossack sorcerers possessed special knowledge and magic powers, contemporary scholar Milena Chorna finds that the image of Cossack Mamai contains “some of the particularities of Cossack magical-mystical practice” (30 Chorna. *Symvolika...* 2002 :20-29).

Recently, there is a noticeable tendency to explain Mamai paintings as works in which archaic layers of proto-Ukrainian culture are coded. This approach may be very successful, although, in my opinion, one needs to be wary in making conclusions, which must be based upon diligent study of factual material, and not on the basis of presumptions just for effect. Important for me in understanding the phenomenon of Cossack Mamai and his existence in the Ukrainian cultural context for over three centuries are the unascertained connections between the “legendary” Mamai and real historic individuals, as well as his image along with the spiritual traditions of the *kobzari*⁴ and the *vertep* (Nativity play). In my investigation I will also concentrate on the many inscriptions on the paintings, and will attempt to compare Cossack Mamai paintings with other folk painting subjects and professional art. These aspects are important in the reading and examination of Mamai paintings as a phenomenon of art, but are probably not exhaustive.

3 *Duma* (pl. *dumy*) is a sung Ukrainian epic poem.

4 *Kobzari* (sing. *Kobzar*) literally means *kobza* player but is associated with traveling minstrels, often blind, who performed songs of the Kobzar tradition which included *dumy* — epic poetry. The tradition is thought to have originated in the period of the Ukrainian Hetmanate but essentially ended in the 1930s during Stalin’s repressions of Ukrainian culture. The *kobza* is the Ukrainian stringed instrument that is a precursor of the bandura.

MAMAI PAINTINGS IN HISTORICAL RESEARCH AND PLACE NAMES

The same predictable question occurs to anyone who begins to study Mamai paintings — how did it happen that these magnificent works portraying a Zaporozhian Cossack (and including typical Ukrainian surnames, such as those of famous heroes of Ukrainian history) came to be given a generic name of foreign, Eastern origin? This name for the image of the Zaporozhian Cossack on folk paintings was not set immediately. But already in 1898 all six paintings from the collection of the renowned Ukrainian collector and philanthropist Vasyl Tarnovskyi were called Mamai (even though they belong to at least three different compositional types). Only one work bears the caption “Cossack Mamai”. On three other works the name of the subject is not given, and on two others, he is called “Zaporozhian Chief” and “Khoma” (“My name is Khoma ...”) [31 Katalog 1898:77-79].

Who is this legendary Mamai, and why is there not a single Cossack *duma* about him? And did such a historical personality really exist, or is this a totally legendary figure? The mention of this name first of all calls to mind Mamai, the military leader of the Blue Horde, who split apart from the Golden Horde in an attempt to establish his own state and was defeated by Prince Dmitriy Donskoi in the Battle of Kulikovo in 1380. Some scholars refer to him as a khan, although actually he was a *noyan* (military leader of a *tumen* — 10,000 warriors) who controlled the territory of the Golden Horde in Crimea and along the Black Sea coast. His rise to power was abetted by a political crisis when, in the second half of the 14th century, a great power struggle raged within the Horde [32 Egorov 1985:246]. Mykhailo Hrushevskyi wrote about Mamai as an emir:

With the death of Berdibek (1359), the Horde fell into disorder and anarchy Among the eternal changes of khans on the Tatar throne, and of various rulers who attempted to rule the Horde in their name, the central power of the Tatars deteriorated into fiction, and the Horde disintegrated into a few separate parts. A contemporary Arab writer narrates that there were a few Mongol emirs, who divided the provinces of the Horde amongst themselves. There was no agreement among them, and each ruled his lands separately. Later, in the 1370s, the separate divisions were brought together for a time under the strong hand of Crimean Emir Mamai, but in the 1360s, anarchy reigned. [33 Hrushevskyi 1993:81.]

Researcher Heorhii Kozubovskyi notes:

Mamai, one of the oldest emirs, son-in-law of Khan Berdibek, was the ruler of a province in Crimea during the period of the united Golden Horde state. After Berdibek's death, Mamai actively participated in the power struggle. By 1361, a considerable portion of the steppe lands between the Dnieper and Don rivers was under Mamai's control. From 1363, the chroniclers clearly differentiate the horde of Mamai from that of the Volga Khan Murid. Not being of Genghisid lineage, Mamai ruled through the figureheads Khan Abdullah (1361–1370) and Khan Muhammed-Buliak (1370–1380). Historians surmise that, at the beginning of the 1360s, there was a certain agreement between Mamai and Prince Algirdas of Lithuania, as a result of which the latter became entrenched in southern Rus-Ukraine, while Mamai benefited by strengthening his rule in the steppes. Mamai led a number of military campaigns to the Volga region, attempting to consolidate his forces in local centers of the Golden Horde. But the actual lands under his rule were the steppe regions between the Don and the Dnieper. The territory of his horde closely coincided with the former lands of the Black and White Cumans⁵. It is possible that Mamai depended upon these descendants of the Polovtsians in his activities. His multiethnic state included

5 Cumans, also known as Kipchaks (*Polovtsi* in Ukrainian), were an ancient Turkic tribe which inhabited large areas of Eastern Europe and Central Asia and were prominent in the territory of present-day Ukraine during the 12th and 13th centuries.



representatives of various ethnic groups and religions. The archaeological and anthropological material of the 13th–14th centuries found on this territory contained Bulgar, Slavic, Turkic and other elements. (34 Kozubovs'kyi 1996:39-40).

After his father's defeat and death, Mamai's son Mansur was forced to seek shelter with his allies in Lithuania (at that time, the border between Mamai's lands and the Grand Duchy of Lithuania was the river Vorskla). Mansur's older son was baptized and given the Christian name Oleksii in 1390. Another descendant of Mamai became the founder of the Hlynskyi [Glinsky] boyar family, from which emerged the future tsar of Muscovy, Ivan the Terrible. The story of that family is interesting in itself.

In 1399, a military campaign of Vytautas the Great of Lithuania against the Horde ended in the utter defeat Lithuania at the Battle of the Vorskla, and Vytautas barely escaped alive. He owed his life to one of his aides, Ivan, who was the great-grandson of Mamai. For this deed, Ivan and his descendants were granted the title of princes of Hlynsk and became one of the most influential aristocratic families of the time in Ukraine, a large part of which was then an integral part of the Grand Duchy of Lithuania. At the end of the 15th century, Prince Bohdan Hlynskyi was one of the first to participate in the formation of Cossack units. In 1493, in command of Cossack detachments, he stormed and destroyed the Turkish fortress of Ochakiv, becoming known for this feat throughout Europe. According to some scholars, it was then that "the name Mamai became tightly interwoven with the concept of a Cossack" (35 Chmyr 1999:10-11).

Thus, descendants of the Mongolian Noyan Mamai, who in the second half of the 14th century was the ruler of the boundless steppe territories of the Black Sea coast and Crimea, came to settle in the Grand Duchy of Lithuania. One must be reminded that Ukrainian lands were divided between Poland and Lithuania. The latter possessed the Kyiv and Chernihiv areas, the larger portion of Podillia and Volyn, as well as most of the Belarusian lands. Well into the 19th century, the descendants of those steppe nomads were called Mongols or Tatars. A telling indicator of their origin was the presence of the suffixes *-uk* and *-chuk* in their surnames. Their inclusion within the present-day ethnogenesis of the Ukrainian population is notable. Today, the descendants of the Polovtsians (percentage based upon the indicated suffixes) live in the following oblasts: Volyn (34%), Rivne (39%), Khmelnytskyi (22%), Zhytomyr (34%), Ivano-Frankivsk (20%), and other areas, among them Brest Oblast in Belarus (50%). Scholar Serhii Pavlenko notes: "It is possible that their [Polovtsian] migration and clan traditions influenced the creation in later times of local surnames with the addition of the Turkic suffix (Polishchuk, Ivaniuk, Pavliuk, etc.). Dominant suffixes among the Polovtsians were *-uk*, *-iuk*, *-ak* and *-iak*." (36 Pavlenko 2002:36). The scholar includes Mamai among those surnames carrying the memory of the Polovtsian component in Ukrainian history (Avdiuk, Batiuk, Matsiuk, Pinchuk, Samchuk, Taniuk, etc.). The surname Mamai occurs not only in Volyn, but in other regions of Ukraine as well.

The name Mamai is represented widely in place names throughout Ukraine. For example, in his first seminal work *Zaporozh'e v ostatkakh stariny i predaniiakh naroda* [Zaporizhzhia in Antiquities and the Oral Tradition of the People], Dmytro Iavornytskyi writes: "The river Mamai-Surka flows into the Dnieper from the left side It is only ten versts⁶ long and is named for Khan Mamai, who built a city in his name ten miles downstream from the city of Bilozirka, which he conquered." (37 Iavornyts'kyi 1995:333). In his *Istoriia zaporiz'kykh cossackiv* (History of the Zaporozhian Cossacks), Iavornytskyi mentions Mamai-Surka as an old Tatar city, "named for Khan Mamai". It was located near a left-bank tributary of the Dnieper River, the little river Bilozirka. "That day, we passed Mamai-Surka, the ruins of an old city,

6 One *verst* is slightly more than one kilometer.

that is, the ramparts which surrounded the ancient fortification on the Tatar side; then we passed the Bilozirka, which flows out of the Tatar steppe and creates a lake at its confluence with the Dnieper.” (38 Iavornyts’kyi 1991:78). Near this river is *Mamaieva Hora* (Mamai’s Hill), which, because of contemporary excavations by archaeologists from Zaporizhzhia, is currently called “Mamai-Surka medieval burial mound” (39 El’nikov. Okhrannye... 2001:260. El’nikov. Srednevekovyi ... 2001:276). This burial mound (also called Kuchuhury fortified settlement) is a natural elevation on the banks of the Kakhovka Reservoir, near the village of Velyka Znamianka, Kamiansko-Dniprovskyi district, Zaporizhzhia Oblast. Heorhii Kozubovskyi notes that some scholars identify this mound with the “headquarters” of Mamai’s Horde, where coins were minted for khans under his control.

Found in the Kuchuhury settlement site were remnants of numerous buildings, some of which are impressive by their dimensions, and are interpreted as a mosque with a minaret, a palace complex (the khan’s court?), and others. Large quantities of archaeological material were collected, and it is analogical to archaeological complexes of the 13th–14th centuries along the Volga, in the Crimea, and along the Dniester River.

Written sources also testify to the existence of a large city on the banks of the Dnieper in the area of Velyki Kuchuhury. In 1594, Erich Lassota von Steblau, the ambassador of the Holy Roman emperor to the Zaporozhian Cossacks, noticed the island on the the Konka River, “on which stands the ancient city of Kurtsema.” This fortification is also mentioned in the 17th-century Russian *Kniga Bol’shomu chertezhu* [Book Attached to the Great Map] under the name “Mamai’s Sarai”. In the mid-18th century, Semion Myshetskiy, an officer in the Russian army, recorded old Cossacks’ stories about an old city on the river Konka, called Zamys, where there once was “a capital of the early Tatar holdings, and in this city there were 700 mosques.” The presence of this ancient city is confirmed in the ethnographic material collected in the 19th century by Iakiv Novytskyi.

Coins found in the Kuchuhury fortified settlement are an important source for the reconstruction of political and socio-economic processes in Mamai’s Horde, and the chronology of the existence of the cities along the Dnieper All basic groups of copper coins related to the minting by “Mamai’s khans”. Similar coins are widely known in considerable amounts in other regions of Mamai’s Horde, in Azak [later Azov] and Crimea. Along the Volga, individual examples were found. (40 Kozubovs’kyi 1996:40-41).

Also near these sites, but on the right bank of the Dnieper, is the river Mamaika. According to the 1957 Catalogue of Rivers of Ukraine, the Mamaika is a left tributary to the river Inhul, which flows into the delta of the southern Buh. The Mamaika is 13 km long, draining an area of 54.6 km² (41 Shvets, Drozd, Levchenko 1957:68). It flows through Kirovohrad Oblast, where a railroad station called Mamaiiv Iar (Mamai’s Ravine) is located. On the southern Buh River, in the area of the village Mihiya, is the picturesque rock island called Mamaiiv Ostriv (Mamai’s Island), and nearby is the island of Zalizniak. During the Cossack era, these places belonged to the lands of the Zaporozhian Cossack Host, and in the second half of the 18th century they were the center of the Haidamak⁷ Uprisings against Polish oppression. Notably, north of the river Mamaika is the famous Kholodnyi Iar⁸ [the Cold Ravine]; near Mamai’s Island, below the village Mihiia (along the southern Buh), was the center of the Buh-Hard palanka⁹, one of the most influential groups in the Sich. In the mid-18th century, Mamai’s Island was the epicenter of the Haidamak movement. According to 19th-century Zaporizhzhia scholar Apolon Skalkovskyi:

7 *Haidamak* (pl. *haidamaki*) may refer to an outlaw, highwayman, rebel, or freedom fighter. During times of rebellion, haidamaki organized into military (or paramilitary) groups formed from regular Cossacks or peasant volunteers and fomented three significant uprisings against Polish rule during the 18th century.

8 where haidamaki gathered to prepare raids

9 a large administrative unit in Cossack territories

At every step in the Zaporozhian documents, we find evidence that the main shelter of the haidamaki was Mihei's Island, or simply Miheia. This fortified island is actually a series of thorn-overgrown cliffs, at the confluence of the Miheyskyi Tashlyk and Buh rivers But strangely, there is no mention of Miheia in any folk legend, song, or tale, while the more distant haidamak hiding places such as Chuta and Chornyi Lis [Black Forest] are spoken about even today. And these primordial forests, still in their grandeur, were on the very border of the lands of the Zaporozhian Cossacks. This was the northern part of today's Oleksandriya district of the Kherson Oblast, and it almost blends into the forests and ravines of the Chyhyryn district of the Kyiv Oblast. Miheia was only 20 verstas from Hard¹⁰, one of the most important border posts of the Zaporozhians, where their Buh-Hard headquarters were located. This was the permanent location of the colonel, with two officers and over 300 rank-and-file Cossacks. This post, which guarded the crossing of the Buh River to the Tatar side, protected the main fishery of Zaporizhzhia, and was located at the site of the present-day village of Bohdanivka, Ananiev district, Kherson Oblast. [42 Skal'kovskii 1994:420].

Along with the mentioned place names from the Cossack era, we have noted a large number of actual Cossacks with the name Mamai. At one time, the image of the Cossack bandurist was considered an original portrait of the real Cossack Mamai. In particular, the Ukrainian author Panteleimon Kulish, in a letter to O. Bodianskyi on July 16, 1848 wrote about a haidamak named Mamai: "in their books, the Poles call him Cossack Mamai" [43 Mamai 1898:490]. Apolon Skalkovskyi mentions the haidamak Mamai, whose name appears on a few paintings. In the 1820s, he found documents that he later used in writing *Porubezhniki* (Men of the Frontier), a novel about Mamai. The haidamak's bands "brought terror to Ukraine," and the "memory of Mamai is preserved in the original painting, thousands of copies of which you will see throughout Ukraine" [44 Skal'kovskii 1845:153]. Skalkovskyi thinks that these images portray the actual haidamak Mamai, who lived in the mid-18th century. He also mentions Mamai's giant oak, the roots and trunk of which were damaged by treasure hunters for Cossack relics.

Historically, the surname Mamai was quite widespread in Ukraine. In the *Register of the Entire Zaporozhian Host after the Zboriv Treaty ...* (1649), Vasyl Mamai is listed among the Cossacks of the Maksymiv Hundred of the Chyhyryn Regiment (45 Reiestr 1885:64). Almost one hundred years later, in the collection of documents of the *Archives of the New Zaporozhian Sich*, Cossack Marko Mamai is listed as member of the Kushchiv *kurin* [battalion]. He was hanged by Polish troops in 1738 in the city of Smila, along with his brother Marko Sokolyk (46 Arkhiv 1998:276,347). Sometime later, Cossack Pavlo Mamai of the Serhiiv *kurin* is mentioned. He was captured by Polish troops at Hard and hanged in 1747 (47 Arkhiv 1998:297,340,354).

The *Archives of Southwestern Russia for 1876* published interesting material about two more Mamais among the participants in the Haidamak Uprisings. Both were active on the territory of present-day Cherkasy and Kirovohrad oblasts (the documents mention such place names as Tsybuliv, Moshny, Borovytsia, Chuta, Chornyi Lis). The interrogation transcripts of arrested haidamaki indicate that this band was so dangerous that a whole detachment of Polish dragoons was deployed to liquidate it. The testimony of one member of the band, thirty-year-old Zaporozhian Cossack Ivan Sakhnenko, states that "its leader Mamai shot a dragoon with his rifle, then the dragoons speared Mamai and Andriy, another Cossack, and we all dispersed, and fled into the Chornyi Lis" (48 Arkhiv 1876:609). These same events are recorded by a scholar who hid his name under the initials "A.S." In 1750, a Zaporozhian Cossack named Mamai destroyed the town of Moshny along with all the property of Prince Lubomirski. He also

10 the rapids of the southern Buh River

attacked the Smila Castle. The Russian army under Kyiv governor Mikhail Leontyev caught Mamai after a very long pursuit across the steppes. The Russian soldiers then displayed the haidamak's severed head on the Torhovytsia Bridge, as a warning to others. One Andriy Kharchenko removed the hat from the dead head, put it on himself and continued the mission of his predecessor. In 1758, he too was captured and impaled, but among the people there arose the legend about the eternal Cossack Mamai who rises from the dead again and again to fight the enemy [49 Mamai 1898: 486-492] .

The French physician Dominique Pierre de la Flise (1787-1861), who was taken prisoner in the Russo-French War of 1812, settled in Ukraine near the town of Nizhyn and traveled in Ukraine extensively during the mid-19th century, left several albums of unique ethnographic drawings. In two of his watercolors he portrayed "the bandit Mamai" and "Mamai's oak", on the branches of which Mamai hanged his enemies. In the explanatory text of his handwritten album (1854), he recorded some folk tales about Mamai:

Among the people there is also the story about the bandit called Mamai, whose image is seen in many homes. He sits under an oak, playing the bandura (a type of guitar), with a body hanging from the tree nearby. Below the painting these words are written:

Even though you look at me,
You will not guess my name or where I am from,
Or even my nickname.
Only he who has been on the steppe may be able to guess it.
The Jew in trouble will even call me his father,
And the stupid Poles will call me their merciful patron.
And you can call me what you wish,
Just do not call me a storekeeper.

In the Chyhyryn district near Cherkasy, I was taken to an enormous, long-dried-out oak. It is called the oak of the bandit Mamai. Long ago, in its shade, he held court, and on the branches of this tree he hanged Poles and Jews¹¹, who happened to cross his path. And he himself was hanged from the same tree. [50 De la Flise 1996:94-95, 167-168] .

Similar observations were left by Kulish:

To this day, in the old-fashioned urban and Cossack parlors one can see the image of this Zaporozhian in all his splendor. He sits, legs crossed, and plays his bandura; nearby, in the woods, his horse pastures, and in the distance, on a tree upside down hangs a Jew, and sometimes a Pole. Mr. Skalkovskyi, with his typical skill of explaining Cossack history, noted in his book *Naiizdy haidamakiv* [Haidamak Raids, p. 153], that the figure hanging in the tree is a Cossack and it demonstrates what fate awaits every haidamak chieftain in Poland. [51 Kulish 1856:191].

Later Kulish noted:

Maybe I saw — where could you not see [him]? — all over Ukraine, that painted shaved Zaporozhian, who sits cross-legged, playing the kobza and speaking. And what he says is written below the painting. In their books, the Poles call him Mamai. Near Subotiv or around there is Mamai's oak Once I was in Moshny and came across an enormous Cossack painting with that inscription, which was nicer and larger than all others; it was so old that the paint was flaking. [52 Kulish 1898:29].

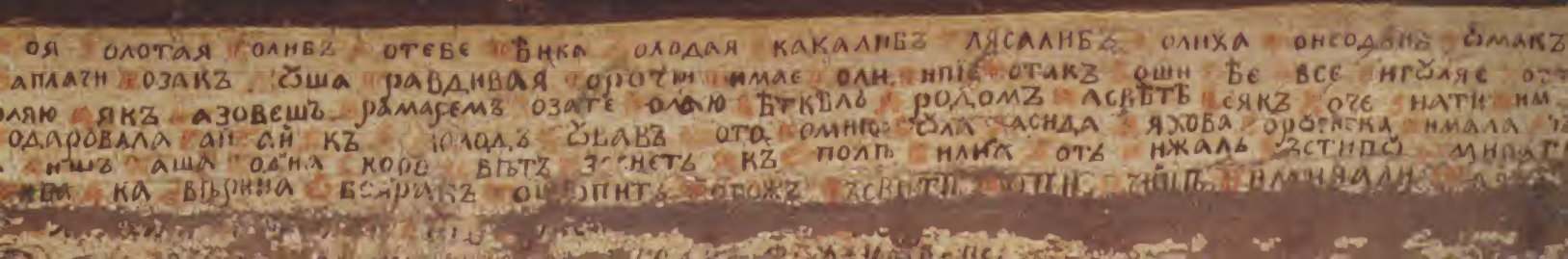
11 Polish nobility, Catholics (including Uniates and Jesuit priests), and people of the Jewish Faith were targets of ethnic and religious violence during the Haidamak Uprisings. This brutality, and the subsequent reprisals following the repression of the uprisings, must be understood critically in the historical context in which it took place — namely, a guerrilla war of independence from Polish rule. Mamai paintings, closely associated with the haidamak identity, contain inscriptions that provide historical insight into the relationships between Cossacks and their ethnic Polish and Jewish neighbors during that era.

The well-known writer and collector of folk traditions Borys Hrinchenko collected similar stories in Subotiv near Chyhyryn. In those stories, the name Mamai was connected with Bohdan Khmelnytskyi himself:

This was probably after Khmelnytskyi, when Mamai arrived in Subotiv with the Cossacks, and caused much damage to the Poles. Here in the forest nearby is an oak, not tall, but lush. They call the oak Mamai. They say that supposedly Mamai hung his kettle on it, and when he rang it, the boys came running. Others say that the tree is also called that because Mamai was short and strong, like that oak. (53 Hrinchenko 1901:287-288).

Indeed, at least five actual Cossacks with the name Mamai figure in historical records and studies. In addition, Mykhailo Hrushevskyi mentions Ivan Mamaievych (son of Mamai), one of a group of Zaporozhian Host officers who signed a petition to the Polish Diet in 1617 (54 Hrushevskyi 1993: 365). Besides, Mamai could be used not in a personal sense, but as a generic name. Scholar Borys Poznanskyi cites evidence that the folk name *Mamai* meant "all the nomads of the steppe" (55 Poznanskii 1885:228). In Borys Hrinchenko's *Dictionary of the Ukrainian Language* (1908), the word *mamai* is defined as follows: "*Mamai, mamaia* — a stone statue in the steppe" (56 Hrinchenko 1958:403). A similar definition of this word is given by Mykola Sumtsov (57 Sumtsov 1892:38). In considering this question, Platon Biletskyi remarks: "The possibility cannot be excluded that Mamai was a generic name for a haidamak. To support this, one can quote the phrase 'to go as a Mamai' (*pity na Mamaia*) which means to go wandering randomly, and the fact that paintings with the note 'Cossack *Mamai*' include scenes of haidamak violence." (58 Bilets'kyi 1960:7) Thus, the word *mamai* sometimes was the name of an actual individual, and simultaneously was used in two general meanings: 1) all nomads of the steppes; 2) a stone statue in the steppe. This word became synonymous with the words: Cossack, Zaporozhian Cossack, haidamak, bandit, vagabond. This seems to confirm that, in time, the word *mamai* became a generic concept, one of the definitions of the general understanding of the haidamak identity. It is not by chance that the examples of the five actual Cossacks with this name are from the haidamak times and from a particular localized area where this movement was especially intense (from the southern Buh to the Tiasmyn). Today this territory is part of the Mykolaiv, Kirovohrad and Cherkasy oblasts.

And so, there is no doubt that actual events of the Cossack and haidamak eras had an influence on the creation of Cossack Mamai image in folk paintings. At the same time, these historic events were transformed by the inherent logic of both folk art and oral tradition. In Cossack Mamai paintings, the versed inscriptions appear frequently, and are sometimes quite lengthy. The Cossack era did not disappear from people's memory, but was diligently and lovingly preserved. One of the symbols that reminded people about the past was the Cossack Mamai painting. This explains its popularity among the general population and even among the descendants of the Cossack elite, who had received Russian titles. In his *Istoriia Novoi Sichi* (History of the New Sich) Apolon Skalkovskyi, an officer of the Russian Army, was unafraid to write, in 1840: "Among the Ukrainian people of Western Ukraine, the haidamaki were and still are considered true heroes of the steppes" (59 Skal'kovskii 1994:425).



COSSACK MAMAI PAINTINGS AND THE SPIRITUAL TRADITIONS OF UKRAINIAN KOBZARI

A given attribute of many Mamai paintings is the bandura, either in the hands of the Cossack or visible nearby. The paintings with the image of the Cossack bandurist obviously call forward the association with the kobzari — the blind minstrels, "Homers of Ukraine," the carriers of the epic and music heritage of their nation. The kobzari performed historical, satiric, and humorous songs, as well as religious/moralistic psalms and cants, the palette of moods ranging from heroic and solemnly mournful intonations to cheerful dance tunes and ditties. The basis of their repertoire was the *dumy*, which the performers treated with the utmost respect and piety, calling them *dumka* (thought), *plach* (lament), and Cossack, or *lytsars'ki* (knightly) songs. The *dumy* primarily told about tragic events in the distant past, about heroes anointed in the blood shed for the freedom and independence of their nation.

In noting the artistic specificity of the *dumy* and the originality of their style, the renowned Ukrainian composer and choir director Oleksandr Koshyts [also known as Alexander Koshetz] wrote: "The *duma* is a melodic recitative, where the word dominates the music. Its musical roots are concealed in the prehistoric laments for the dead. The *dumy* are difficult to perform and, because of this, are inaccessible to a wide number of singers. They were created by the actual participants of the events sung about in the *dumy*, following primarily examples from songs, as well as from literature. The *dumy* were sung to the accompaniment of the bandura, a plucking instrument with 12 to 23 strings. It was constructed to a special Ukrainian scale, full of Oriental flourishes, which give it great impressibility." Koshyts also calls the *dumy* "the sung history of the Ukrainian people," and "the creation of the Cossack era and the chronicle of its heroic deeds." "Actually, this is the sung history of the Ukrainian people ... painted in attributes from which the soul numbs in grief and pain, with melodies full of the most varied emotions from the deepest sorrow to the most boisterous joy, and in just as varied rhythms — from the gentle recitative story to the sharpest beats of a horse race or a fast march." (60 Koshyts 1993:18-21).

Besides *dumy*, kobzari performed Cossack songs. This is one example (as transcribed by Iavornytskyi), the lyrics of which clearly remind us of the painting composition "Cossack bandurist":

In the dark meadow there is a green maple,
Under the maple there is a black horse,
On the horse sits a young Cossack.
He stops and begins to think,
He takes the bandura and begins to play,
Oh, the bandura plays loudly,
One string quietly speaks to another:
Oh where are those Cossacks reveling now?
Where are they gathering their glory?
(61 Iavornyts'kyi 1995:331).

Kulish noted the special reverence for the bandura within the Cossack community:

In Ukraine, the bandura became a widely-played instrument for all who would call himself a Cossack, or who is called so by others. For someone to be called a Cossack during Cossack times and among other Cossacks, or to receive such a designation from others, one had to have all the traits of the Cossack personality, including a masterful expression of Cossack emotions. We can deduce this from the recent bandura players who, as we still remember, were not blind and were not beggars: they were precisely those individuals who were clearly called Cossacks. (62 Kulish 1856:188-189).

The renowned Ukrainian writer and bandurist Hnat Khotkevych posed a rhetoric question: "But were our musicians always blind?" He replies to his own question: "No. Quite the opposite. The blind man's hands took up the bandura later, during a decline in an intensive national life." (63 Khotkevych 1930:119). Kulish concurs. In the mid-19th century, he transcribed many dumy from kobzari in the Chernihiv, Poltava and Kharkiv areas. "In years past, the bandura was an instrument not only of bold young men, but also of respected members of Cossack society" (64 Kulish 1856:188-189). It is known that renowned Cossack leaders played the bandura: Semen Paliy, Ivan Mazepa, and Antin Holovaty. Others included those who had come from the Cossack environment: Count Oleksii Rozumovskiy, the philosopher Hryhorii Skovoroda, and many others. Hetman Ivan Mazepa was the author of the famous duma *Vsi pokoyu shchyro prahnut', ta ne v yeden huzh vsi tiahnut'* (All Wish Peace, But All Do Not Pull in the Same Direction) and the song *Pro chaiku-nebohu* (About the Poor Lapwing). These compositions called for unity and forced the listener to think about the historical choices of the Ukrainian people. The secret husband of Russian Empress Elizabeth Petrovna, Oleksii Rozumovskiy (the son of a Cossack named Rozum from the village of Lemeshi in the Chernihiv area), had a beautiful voice and played the bandura very well. Antin Holovaty, the leader of the Black Sea Cossack Host, sang his own compositions to his own accompaniment on the bandura: *Oi Bozhe, nash Bozhe, Bozhe mylostyvyi* (Oh, God, Our God, Merciful God) and *Ei, hodi nam zhurytysia, pora perestaty* (Hey, Enough of Being Sad, It Is Time For Us to Stop). The song *Ikhav cossack za Dunai* (The Cossack Rode Beyond the Danube) is popular to this day. Created by the Kharkiv Cossack Semen Klymovskiy at the beginning of the 18th century, it was translated into a number of European languages. Ludwig van Beethoven arranged it more than once and included it in his works (65 Nud'ha 1998:37).

The bandura was such an indispensable part of Cossack life that in the Duma pro smert' *cosacka-bandurysta* (Ballad About the Death of the Cossack Bandurist) it is called a "traveling bandura". It was taken along for the road and into battle. An old Cossack, bidding farewell to life, "plays his bandura and sings loudly and mournfully," calling it the most affectionate words: "Hey, kobza of mine, my wife, my faithful companion, my ornamented bandura! Where will I put you now?" Kulish states that this moving scene is not just a form of poetic license. He tells about witnessing a unique event as one Zaporozhian Cossack was forced to sell his bandura to kobzar Ryhorenko because of extremely hard times. The bandura had been his inseparable companion, before and after the destruction of the Sich by the tsarist army. The Cossack parted with it with tears and laments similar to those heard at a funeral: "You were my joy, you made me happy in all situations. Many wealthy people, many famous warriors, and the entire nation listened to your songs! Where had you not been, what adventures had you not experienced? And now I must part with you, for four rubles I must hand you over to another's arms, and possibly not to see you ever again!" (66 Kulish 1856:199).

The bandura was used primarily "to evoke deep soulful emotions," because the character of the duma prepared the listeners for a solemnly sad and even dramatic mood. This is supported by another generalized name for the duma: *plach*, which means lament. One reason for this mood was not just the content of the duma, which reminded the listeners about enormous human losses suffered by Ukraine during the constant wars of the past. The other reason was the special manner in which these epic works were performed. Recalling the playing of kobzar Mykhailo Kravchenko, student of the kobzar tradition Vasyl Iemets wrote: "Regrettably, I only had the opportunity to listen to him when he already barely had a voice. But the sensitivity with which he sang and that characteristic 'addition of grieving', typical of the older generation of kobzari, which I have never heard among contemporary,



РЫМЬКИ ЗА ПОРОЖЬЦЫ И СЮ РАЗСКА
УЗ ДЫВЫСЬ НАМЕНЕ ТАКЪ БА НЕ УГАДЕШЪ БИ КИДЪ КТО ДОМЪ Я ИАКЪ ЗВУН
НЕ МЕНЬА НЫОДНО ЕСТЬ ИХЪ ДОКАТА ТАКЪ АКЪ НАЛУЧЕШЪ НА КОГО СВАТА, УЗ ИЗВНАДЫ ЗАВ
ВСЕ ДОЗВОЛЯЮ ЛЫЖЫ НЫКРАЖАРЕМЪ БОЗАТЕ ПОЛАЮ, И ОБИЯ ЯКЪ БУСЪ Я БОГАТЪ Т
ОМЪ Я ИАКЪ ЗВУНЪ МОЖЕ СКАЖЫ СКРЫМУ РОДОМЪ ИТЪ Я ДИДЪ МИИ ПЛОДО
ВЫСЪТЪ И ДУБИ ПРАДА АКЪ ТО КИНЬ СТЕПНЫИ МУ И ТАКЪ СЕЙ КОЗАКЪ
А СВИНЪ ИЩО ИРДЪ МЕНЕ ВЛАДЪ ЦУРАВЕЯ ДЯ ИЗЪ УПАРЧЕВЫИ КУЖУХЪ УБ
А УЖЕ ЗВУНЪ ДИШЕ ЖЪ ЕСТЬ СЕНЕ ПЕРНА МУШКЕТЪ СИРО МАХА
КАЛДЪ ПЛАСА АБЪ ДИШЕ ДОЛЫХЪ ШОИИВЪ ДИШЪ ЧУ МАКЪ БИДЪ ЦУРАВЕЯ СОЛЫ МИХА, Г
НЕ И ВОША УДОЛИДА, АЖЪ ТЕПЕРЪ ГОДЫ СТЕПЫ ЗНАП

even well-known performers, had such an effect that it was difficult to listen to him without tears." (67 Iemets 1923:60). While performing, kobzar Arkhyn Nykonenko nodded his head, sighed deeply, becoming moved by the content of the lyrics, "his voice trembled more and more, and finally his weeping interrupted his singing and music" (68 Kulish 1856:8). The artist Lev Zhemchuzhnikov related that when the famous kobzar Ostap Veresai sang for him the cant *Pro pravdu* (About Truth) — "There is no truth in the world, there is no justice to be had! Now falsehood has begun to rule!" — they both cried, one leaning on his kobza, the other on his easel (69 Iemets 1923:54).

In the 19th century, the kobzari were noted for their deep piety. Kulish emphasized this, stating that among the population, the kobzari "stood out for their development of poetic and philosophic abilities." For example, kobzar Andrii Shut spoke about his trade as a God-given matter, believing that his main calling was "to remind people about God and about charity" (70 Kulish 1856:12). Writing about the qualities of the Ukrainian national character, Kulish noted: "Two methods of spiritual expression, religious and poetic, are taken in song and placed alongside, indicating that the bandura and the song held second place behind raising one's soul to God in prayer" (71 Kulish 1856:191).

Here is a fragment of an old song about Cossack Colonel Semen Paliy, exiled to Siberia by Tsar Peter I:

Oh, my war-companion, my faithful squire!
Let's go to the chapel and pray to God.
Oh, I will pray to God and bow to the saints:
I have become a good-for-nothing, gloomy, and old,
I am now old, and must pray!
May the merciful God have mercy on my sinful soul!
Semen Paliy went to pray to God,
Not so much to pray to God, and not so much to worry.
Paliy came home and sat in his tent,
He played his bandura and spoke these words,
"It is such a misfortune to live in this world."
(72 Kulish 1856:190).

During that time, as Kulish aptly notes, the bandura was primarily "an organ for the expression of deep emotion, and not a happy instrument for dancing, although in the Ukrainian character, the comic always went alongside the sad (as was shown by Gogol). The bandurist could play a dance piece out of sorrow, as if wishing to whirl in the dance and forget his woes for a moment" (73 Kulish 1856:192).

Possibly this is one hint why the expression of Cossack Mamai in the paintings is so detached and concentrated. As Biletskyi aptly noted, "no matter what the content of the inscriptions on the paintings, they have more lyricism, even elegiac sorrow, rather than militant zeal to them" (74 Bilets'kyi 1960:13). It also seems that the image of the Cossack bandurist inevitably elicits a reciprocal association with the grand, truly epical sound of the dumy. In a sense, these portrayals can be investigated as an original artistic code: the Cossack sings the dumy and tells us about history, about the distant past. The accompanying captions, which are part of many paintings of Mamai, are also a symbol of a given text, because they rarely contrast with the portrayed image.

Just as a few centuries ago, today there is a noticeable connection to the past: that portion of Ukrainians which is interested in its own history, respects the kobzari and the dumy and knows the Mamai image well. And just as a few centuries ago, the portrayal of Cossack Mamai in various artistic styles is still popular in many Ukrainian homes.

MAMAI PAINTINGS AND VERTEP NATIVITY PLAYS

There are a few older versions of the vertep¹² plays as recorded in the towns of Sokyryntsi, Slavuta, Baturyn, Khorol and Kupiansk, and a number of Transcarpathian and Western Ukrainian versions. The most extensive and, probably, the oldest transcription of a Ukrainian Nativity play was made by Hryhorii Halahan, a well-known Ukrainian patriot, the master of Sokyryntsi near Pryluky, the town in which the score and the text of this particular presentation were found in the 1770s (75 Halahan 1882:9-38). Another version, also known from the second half of the 18th century, was recorded by Mykola Markevych in the Chernihiv or Poltava area in the 1840s (76 Markevych 1991:174). Fragments of the vertep plays that involve the Zaporozhian Cossack will be listed below. He is one of the heroes of the lower level of the puppet theater, speaking to the audience in verse similar to the texts inscribed on the folk paintings of Cossack Mamai.

In the article *Starinnyi Yuzhno-russkii teatr* (Old Southern Russian Theater), Nikolai Petrov, the renowned student of Ukrainian antiquity, lists many inscriptions on the paintings that almost literally correspond to the words of the Zaporozhian Cossack in the vertep plays. Analyzing two main versions of vertep plays noted by H. Halahan and M. Markevych, Petrov writes:

In their second half, the two existing versions are somewhat different. Of special interest is the twelfth play in the Halahan version, in which the Zaporozhian Cossack comes onto the stage singing Cossack songs and dumy, shedding some light on the history of the vertep itself. It is true that the same Zaporozhian Cossack appears in the Markevych version and sings the same song, but only fragments remain of that дума in Markevych's notes, while in the Halahan papers, the complete text of the дума is preserved. (77 Petrov 1882:470).

Considering the special value of these transcriptions for scholarship, I will permit myself a longer quote from Petrov's publication, accessible as it is to few researchers today:

In Halahan's transcription of the vertep, the дума sung by the Zaporozhian Cossack begins with the following words:

No matter how you look at me, you will not guess
Where I was born, nor will you know my name.
If someone had the chance to be on the steppe,
Maybe that one can guess my name.
But I don't have only one name, I have very many —
Each calls me a name he thinks fit:
The Jew in misfortune even calls me and respects me as his father,
The Poles call me their merciful patron,
And you can call me whatever you will,
Just don't call me a shopkeeper, for that I will scold you.

In the collection of antiquities held by A. M. Lazarevskyi, there is a painting of a Zaporozhian Cossack, which belonged at one time to Colonel Polubotok. Under this image are the words beginning the above дума of the Zaporozhian Cossack.

The same words, with slight changes, appear on a watercolor copy of another painting from the 18th

12 The concept and structure of the *vertep* is varied in Ukrainian culture: it is a folk Nativity play containing an array of characters not necessarily associated with the biblical story of the Nativity and is often enacted in homes, but also it refers to a Christmas puppet theater. The puppet theater is comprised of two levels, the top showing religious stories while the lower presents secular plays.

century, made by De la Flise from the original in the 1850s. Finally, in the editorial office of the journal *Kievskaja starina* (Kyiv Antiquity) there is a similar painting of a nameless Zaporozhian Cossack dating from the 18th century. Below and along the sides of this painting are inscribed four excerpts from the *vertep* *duma* of the Zaporozhian Cossack.

1. No matter how you look, you will not guess
Whence I came, truly you don't know anything.
You can call me a *haidamak*, a bandit, a drunk
2. When I was young, there was so much strength in me!
When I fought the Poles, my hand did not even shake.
But now, it seems, even a louse is stronger than I.
3. The Cossack is a true soul, he does not even own a shirt.
When not drinking, he beats lice, but does not waste his time all the same.
The Poles, and the priests and monks are afraid of him.
4. Hey, my golden *bandura*!
If only there were a young matron to go with you!
She would jump and sing. For such evil
More than one *chumak*¹³ would lose a bag of money.
Because when I play, everyone dances,
And leaving this party, more than one will weep.

Thus, in their origin, the song and the *duma* of the Zaporozhian Cossack in the twelfth act of the *vertep* play hark back to very old times, possibly the early 17th century or, at least, to the epoch of Bohdan Khmelnytskyi. Both were already known in the 17th century. It cannot be ascertained when they became part of the *vertep* play. But because both the song and the *duma*, either in their entirety or in excerpts, are included in both known versions of the *vertep* of both Markevych and Halahan, it is possible to conclude that this happened after the basic text of the second half of the play was set. (78 Petrov 1882: 438-481).

The *vertep* plays, numerous transcriptions of which were made later, testify to the presence of the popular image of the Zaporozhian Cossack throughout all of Ukraine, even in the Transcarpathian part of the Hutsul area (79 Volyts'ka 1992:140). Excerpts from the *vertep* plays fairly quickly entered the collective memory and, with additions of new elements, this folk play spread throughout Ukraine. *Vertep* texts were still being transcribed in 1928 and even later. It is remarkable that in the mid-18th century, people leaving Ukraine brought the *vertep* all the way to Siberia, not to mention the regions neighboring Ukraine: the Don River area, the Kuban, and Belarus. It is interesting that in some *vertep* plays the interaction of people and puppets is combined but, in some, only people perform (80 Fedas 1987:114).

The image of the Cossack, brought to Belarus from Ukraine, became part of the various versions of the local *vertep* plays and folk dramas (played by actors in costumes, often in masks). These were recorded in the regions of Mahilyow (Mogilev), Vitebsk and Minsk. The local name for *vertep* is *batleika*. In the various versions of the Belarusian *batleika*, the image of the Cossack is presented in a significantly simplified, and even a primitive one-dimensional manner, in contrast to that in Ukrainian folk theater performances and literature. Actually, in this version, the serious and dramatic beginning disappears completely and is replaced by an earthy, comic style. This is understandable, because on the local scene (Belarus), which had its own history, literary subjects from other areas (in this case, Ukraine) inevitably

13 a traveling salt trader extensively featured in Ukrainian folklore

become reworked and transformed. Even though the portrayal of the Cossack, the hero of the vertep performances and folk plays, was widespread throughout practically all of Belarus (and also in the Smolensk Oblast of Russia that borders with Belarus), its popularity never crossed over into art as a painting. As has been noted earlier, the folk painting Cossack Mamai has been and remains a completely Ukrainian phenomenon.

In commenting upon the almost literal similarity between the monologue of the vertep Cossack and the inscription on the paintings, Ukrainian scholar L. Makhnovets notes: "The vertep Cossack with his bandura is a stage version of the semi-legendary Cossack Mamai, whose portraits were in the hundreds in Ukraine of the 17th and 18th centuries. The inscription under these paintings is, most probably, a condensation of the vertep monologue of the Cossack, albeit with a few variations It is probable that the vertep borrowed this monologue from some longer inscription on one of the Mamai portraits." (81 *Davni...* 1959:17.). While this idea seems quite sound, one can also presume the opposite: that the verses for the vertep were borrowed from folk poetry. In any case, it is important for us that the verses on the paintings and in the vertep plays are connected exactly with the 18th century, and possibly with the early 17th century — the period of the so-called Cossack Baroque (82 Antonovych.D 1993:248). Continuing the discussion about the 18th century, I will quote one of the leading students of that era, O. Myshanych:

The traditions of medieval times and the Renaissance continued to live alongside the Baroque in Ukrainian literature. Elements of sentimentalism arose ... as did Enlightened Realism. For the latter, naturalistic tendencies of Low Baroque were prominent. It had burst onto the scene with satirico-comical and burlesque-travesty genres, in school and vertep interludes, in poetic stories such as *Otets' Nehrebets'kyi* (Father Nehrebetsky), *Kyryk*, and the autobiographic novel of Illia Turchanovskiy. (83 *Ukrains'ka literatura...* 1983:8).

There is no doubt that there is a connection between the inscriptions on the Mamai paintings and the low Baroque, because they are so full of satirical-humorous moods and burlesque-travesty elements. According to an academic dictionary: "Burlesque is a form of comic folk poetry and drama, the typical attribute of which is a special incongruity between the subject of the work and its oral embodiment. Travesty is varied humorous poetry, close to parody." (84 *Slovar russkogo iazyka*, M; 1981, T.1-4)(Russian dictionary). In Ukrainian literature, the flourishing of burlesque-travesty poetry took place in the mid- and late-19th century. Its authors, for the most part, were seminarians and college students who wandered throughout Ukraine in search of work. The Ukrainian writer and scholar Ivan Franko gave a brilliant description of this phenomenon of Ukrainian culture:

This type [of vertep], which originated at the Kyiv Academy not earlier than the second half of the 17th century, became in the 18th century a characteristic attribute of the region of Ukraine along the Dnieper River — an element that was nomadic and cynical, carrying all kinds of happy and bawdy stories and songs, quick with riddles and jokes, greedy when it came to food and especially drink. These students were the failures of the academy, who began their studies but were unable to complete them, graduate, and achieve a position. Then went out into the world, grabbing whatever job was available, as cantors, painters, bookbinders, often going hungry but never abandoning their humor. We are indebted to them for the major part of humorous verses about the festivals of the Christian church." (85 Franko 1982:170-375).

Franko's contemporary Iurii Barabash cautioned him against simplifying the cultural phenomenon of the wandering students and cantor-bachelors. It was they who were an integral part of the Enlightenment movement of the time, which "organically combined two elements, the bookish or

literary and the folk, into a fine, new, ideally aesthetic blend, leaving a unique and brilliant mark in the history of Ukrainian literature and art" (86) [Barabash... 88-95 Grigorii Skovoroda and the "mandrov's" traditions].

The outstanding Russian culture historian Mikhail Bakhtin gave his clear opinion of this phenomenon in his article *Rabelais and Gogol*, included as an addendum to the book *Tvorchestvo François Rabelais i narodnaia kul'tura Srednevekov'ia* [The Work of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages].

The traditions of grotesque realism in Ukraine were strong and vibrant. Their hotbeds were, primarily, the seminaries and academies (Kyiv had its own 'hill of St. Genevieve' with analogous traditions). The wandering seminary students (*bursaki*) and the lower clerics, 'wandering cantors', carried the oral recreational literature of facetiousness, anecdotes, silly literary travesties, folk grammar, etc., across all of Ukraine. The recreational activities of the schools, with their specific customs and rules of freedom, played an essential role in the development of culture in Ukraine. The traditions of grotesque realism were still living in Ukrainian educational establishments (not only the theological ones) in the times of Gogol and even later The free entertaining laughter of a seminarian was related to the festival folk laughter that burst forth in [Gogol's] *Evenings [on a Farm near Dikanka]*. At the same time, this Ukrainian student laughter was a distant echo of the Western *risus paschalis* [Paschal comedy]. This is why the elements of Ukrainian festival folklore and grotesque seminarian realism are so organically and seamlessly united in Gogol's *Vii* and *Taras Bulba*, just as analogous elements had been united organically in Rabelais' novel three centuries earlier." (87)

Supplementing the proposed thought, I will permit myself to note that these elements are organically connected in Mamai paintings as well. Moreover, it is important that this painting found its consummate perfection, as far as its form and its poetic accompaniment are concerned, in the era of the Ukrainian (or Cossack) Baroque, which encompassed the period from the second half of the 17th to almost the end of the 18th century.

Besides the fact that the seminarians popularized the vertep throughout Ukraine, they cultivated burlesque-travesty poetry in their own milieu. Taking subject matter from the folk environment, they revised it into a form full of humorous poetry, which then returned to the people in its new style, full of new additions and changes. One of the better works of that genre is the anonymous burlesque-travesty story in verse titled *Pekel'nyi Marko* (Infernal Marko), recorded from a 76-year-old Black Sea Cossack Vasyl Huba in 1835. Its hero is Marko, a Cossack down on his luck, who, despite being a great sinner, finds "redemption of his soul" and frees the souls of many of his comrades from hell. In appearance and in spirit, *Infernal Marko* echoes the above-mentioned vertep plays and the inscriptions on the Mamai paintings. In part, he drinks *horilka* (Ukrainian vodka) and chases women, but also remains spiritually pure and so forces the lord of the darkness, Lucifer, to release not only him, but also his Cossack comrades from hell. This long poem shows the high artistic level reached by the humorous folk culture of the time, even though there can be no doubt that these two cultural streams constantly intertwined, supplementing and enriching each other through this exchange.

It seems that two great artistic streams had a significant influence on the formation of the Cossack image in Ukrainian art and literature: the folk art and poetry on the one hand, and the humorous burlesque-travesty tradition of seminary and university students of the Cossack era on the other. Unquestionably, there are Baroque traits present in Mamai paintings, especially in the dated paintings of the 18th century, and even in the ones that were painted later, in the 19th century (because they repeated and copied examples found earlier). The vertep was a creation of Ukrainian Baroque culture, and the first appearance

of the image of the Cossack on the Ukrainian stage is attributed to Mytrofan Dovhalevskyi, who cultivated Baroque traditions within the walls of the Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine's leading university of the time, during the 18th century. This is directly related to the image of the Cossack in folk painting. Inscriptions under his portrait may amuse, but at the same time they force the viewer to consider some serious philosophical matters that relate directly to modern Ukrainians as descendants of the Cossacks.

COMPOSITIONAL VARIATIONS OF MAMAI PAINTINGS IN HISTORICAL CONTEXT

Most of the Mamai paintings known to us are variations of a single composition, the basis of which is the figure of a Cossack sitting with his legs crossed and playing the bandura or holding his hands in a characteristic, gesture. A smaller quantity of works includes paintings in which, along with the sitting Cossack, other characters are portrayed (young women, the Polish landlord, the Jewish tavern keeper, and others). A separate group among these other works includes paintings connected to the Haidamak Uprisings. In these paintings, scenes of the rebels' revenge over their enemies are depicted. The judgment, presided over by Mamai, is seen in the trees, where the male figures were hanged, and often upside down. As a rule, these events occur in the woods rather than on the steppe. However, in all these instances, the nucleus of the composition remains unchanged. It is the figure of the Cossack with a bandura. Consequently, all versions of the Cossack Mamai folk paintings are based specifically upon this solitary figure of the Cossack bandurist.

Today, the oldest preserved Mamai paintings date from the early 19th century. Earlier works have not been found, but this does not mean that they did not exist. Wars, fires, and the ravages of time have destroyed (and continue to destroy) even the works of art created in markedly stronger materials than wood and canvas, upon which Mamai was usually painted. As was mentioned earlier, P. Biletskyi maintained that the compositional scheme of the Mamai painting was formed even before the 17th century. As proof of this, in his work *Cossack Mamai: A Ukrainian Folk Painting*, he presents the photograph of a painting dated 1642 from the Kharkiv Art Museum. But eventually the scholar came to the conclusion that this was a later rendering, from the turn of the 19th century. This was also confirmed by a detailed analysis of the artistic and compositional particularities of this work. Kharkiv researchers confirmed that the given painting was a copy of the work originally painted in 1642.

After analyzing the sources available at present, the following conclusions can be reached about the evolution of the image and form of the Cossack Mamai paintings:

1) in the first half of the 18th century, the composition of the painting was in the process of its formation: the compositional nucleus is the figure of a Cossack sitting in the "Oriental pose", but the space around the hero and his accessories had not yet been defined;

2) on the works of the first half of the 18th century, none of the Cossacks has an individual name, even though on all the oldest paintings the faces portrayed are obviously individual images, actually the portraits of real people;

3) inscriptions appear on the earliest Mamai paintings, but they are very laconic, and their length cannot be compared to the texts on the paintings from the late 18th and early 19th centuries. In size, the latter often reach the length of a short epic poem; and

4) professional painters had influence on early Mamai works, as witnessed by the mid-18th

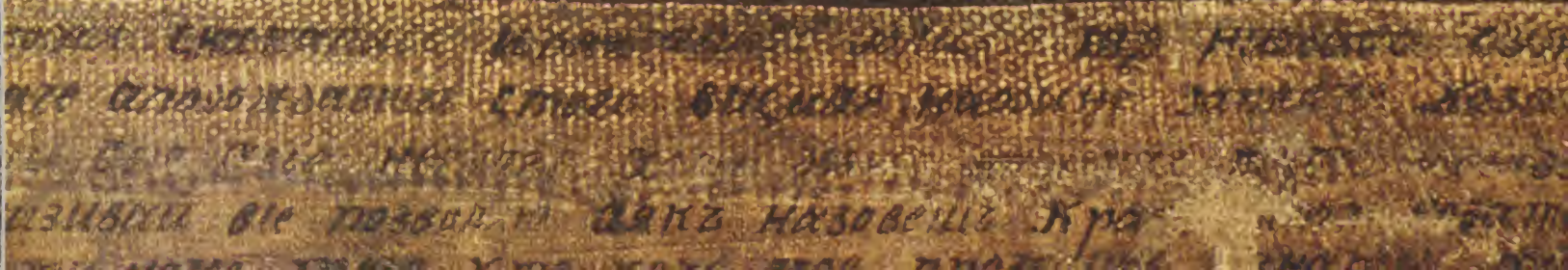
century *kuzhbushky* albums from the iconography school of the Kyiv Monastery of the Caves. Using those collections of instructive graphic material (mostly prints of contemporary West European art), professional artists taught future iconographers, who also painted secular scenes and portraits.

Thus, in the first half of the 18th century, the image of a Cossack as an artistic generalization of the heroic epoch of Ukrainian wars of independence had not yet found its clearly defined iconographic and textual form. This occurred at a later stage, during the second half of the 18th century, through the work of many anonymous artists, both professional icon painters and amateurs, who developed and refined the classical compositional rules of the Mamai image. The role of professional painters is attested to by the exceptional artistic qualities of some Mamai paintings, which can be called folk art only with certain reservations.

These conclusions echo the thoughts of the renowned Ukrainian art historian Pavlo Zholtovskiy, who devoted much space to Mamai paintings in his monograph *Ukrains'kyi zhyvopys XVII-XVIII st.* (Ukrainian Painting of the 17th–18th Centuries). As mentioned earlier, he rejects the views of Shcherbakivskiy, Shyrotskiy and Biletskyi about the possibility of the borrowing of the Mamai compositional scheme from the East. Zholtovskiy agrees that this image is very ancient and that it had gone through a “long and complicated road of development,” but he sees it developing from the conditions in which the Ukrainian Cossacks formed and operated: “The image of the Cossack bandurist was very close to life, to the reality of the time.” The scholar delineates three main stages in the development of this folk painting. The first (the first half of the 18th century) covers: “The development of the iconographic basis of an image taken from the reality of that time. Early representations of the Cossack bandurist were based on portraits of real-life representatives of Cossack society.” During the second stage (the third quarter of the 18th century), “the haidamak theme enters the paintings.” At the third stage (late 18th–19th century), “[the painting] is comprised of a lyrical version of the Cossack-bandurist surrounded in the background by his many accessories.” (88 Zholtovs'kyi 1978:290,298).

And still, as far as the origin of the compositional basis of Mamai paintings is concerned, the arguments of Biletskyi and other scholars are the most convincing. They saw the particular similarity of the Ukrainian Mamai paintings to earlier examples of similar figures from the Orient. We have mentioned the detailed parallels between the canonic composition of Mamai paintings with the art of peoples such as the Arabs, Turks, Mongols, Uigurs and Kalmyks, as well as those which have disappeared from current cultural definitions by assimilating into other ethnicities: the Scythians, Sarmatians and Polovtsians. At the same time, parallels can be found between the compositions of Ukrainian folk paintings with the art of India, Tibet, China and other cultures of the Far East, especially with Buddhist sculptures and paintings. Buddha and other gods of the Buddhist (and sometimes the Hinduist) pantheon were (and are) portrayed in the same or similar sitting pose. This applies, for example, to the many sculptures of the prominent Mongolian artist and religious leader of the 17th century, Lama Zanabazar. Mongolian artists portrayed on paper, canvas, and silk not only their gods but also their heroes (e.g. Abatai-khan) in this same pose (the “Oriental pose” of Buddha, and also of Mamai).

Especially interesting are the sources that originated specifically on the territory of present-day Ukraine. They are important testimony to the fact that the compositional canon of Mamai paintings has existed here since ancient times. We have in mind the stone Mamai sculptures. Among the archaeological artifacts found in the excavations of the Sarmatian burial mound Sokolova Mohyla (1st century AD) in the Mykolaiv Oblast is a figurine that resembles our hero in many ways. This is the silver handle of a bronze mirror, which portrays a round-faced man with a mustache, who sits in the “Oriental pose”, holding a chalice in his hands. This image strikingly resembles the composition “Cossack — A True Soul” (89 Kovpanenko 1986:152).



Interesting parallels emerge in the comparison of the Mamai compositions with the stone babas of the Turkic nomads of southern Ukraine. The archeologist L. Heraskova analyzed all relevant artifacts and concluded that they comprise three groups which differ not only in particularities of artistic execution, but also in the chronological framework and various stages of the ethnic history of this territory. According to her conclusions, the most archaic babas are analogically close to the sculptures of the Turkic nomads of the Asian steppes. Another sculptural group is a transitional one from the archaic to the Polovtsian statues, and was created most probably by the Turkic tribes, "one of the Turkic peoples, close to the Polovtsians, with the latter having a strong influence on them" (90 Heras'kova 1991:99). The works by the Polovtsians are the most plastic (in strong relief) and portray standing and sitting male and female figures. Thus, the archaic sculptural images relate to the pre-Polovtsian period (8th–10th centuries), but the most interesting are the Polovtsian ones (9th–13th centuries).

The Polovtsian sculptures radically differ from the sculptures of the earlier Turkic peoples in numerous features: monumentality, high quality of sculptural technique, fullness and detail of portrayal. No analogies can be found in all of Asian sculpture. Because the Polovtsians emerged from the Kazakh steppes and were related to the Turkic tribes of the 6th to 10th centuries, it is natural to seek the origins of Polovtsian sculpture in the statues of the Turkic peoples of the preceding period. (91 Heras'kova 1991:100)

A large collection of Polovtsian sculptures of the 9th to 12th centuries is held in the museum collection of the Khortytsia National Conservation Area. Among these are male (the majority) and female figures carved from granite, sandstone, limestone and tortoise-shell. The figures are in standing, half-sitting and sitting poses. We see in these sculptures the same compositional elements as are traditionally portrayed in the Mamai paintings: sword, bow, quiver, vessels of various shape, musical instruments, and clothing, footwear and headgear (similar to the traditional Ukrainian hat of later times), shirts embroidered in a geometric design, cloaks, sashes, pants, and boots (92 Borysenko 2003). We may mention again the fact that historically in Ukraine, according to Borys Hrinchenko's dictionary (1908), the word *mamai* meant the stone idols of the steppe. Alongside that, the faces of these male sculptures often resemble the portrayals of the Cossacks from folk paintings: the same round shape, the introspective and aloof gaze, and also the long mustache on an otherwise clean-shaven face (we do not know of any bearded or completely shaven Mamai image; all of them, young or old, have mustaches). Thus, the obvious similarity of the bronze sculptures of the Scythian-Sarmatian period, and of the stone images (especially the male warriors) of Polovtsian art with the portrayals of Mamai in the paintings, suggests the relationship of the basic image or, at least, the repetition of specific features. To all of this, one more comment must be added. All these artistic creations from such varied epochs occurred practically in one and the same territory — Ukraine.

MAMAI PAINTINGS, ICONOGRAPHY, AND COSSACK PORTRAITURE

The obvious connection between Mamai paintings and the religious art of the Orthodox tradition is worth noting, the rules for both being fundamental. First of all, this has to do with iconography, which developed within the framework of established principles of imagery and composition. As mentioned before, Mamai images also have an inherent compositional set of rules, although these works belong to secular and not religious art. Along with religious art, traditional folk art also gravitates towards entrenchment of rules for archetypical imagery, as shown by Oleksandr Naiden in his research [93 Naiden 1997].

During the Cossack era, professional and self-taught painters created works on religious themes (especially icons) and also addressed secular subjects (primarily portraits and thematic scenes popular among the people, such as depictions of Cossacks). The very image of Mamai, his stature, the painting's decorative composition, and the occasional calligraphic notations, typical of iconography, cannot be coincidental. What else unites Mamai paintings with icons is the presence of a compositional canon, which is a result of continuous development of a particular aesthetic tradition, primarily typical of religious art.

It is important to note that we see portraits of Cossacks on many icons of the Cossack era. One icon especially should be mentioned: the portrait of Leontii Svichka, Colonel of Lubny, is included in the composition of the *Crucifixion* icon (1690s), in one of the churches of Pyriatyn, a town in the jurisdiction of the Lubny Regiment. Colonel Svichka, who commanded the regiment from 1688 to 1698, is portrayed full-length, standing near the cross. On the other side of the cross are the Mother of God and the Apostle John. Svichka's face is painted very realistically: the individuality of this Cossack military leader is successfully conveyed as that of a person who was not only a brave warrior, but also a generous patron of the Church. The "generic" Cossack details are obvious, such as the long mustaches, the *oseledets* forelock and the hooked nose. These features and the introspective, detached expression indisputably unite this work with the many portrayals of Cossacks on the paintings of Cossack Mamai.

The above is not the only similar work where actual Cossacks are portrayed. For example, a portrait of Hetman Bohdan Khmelnytskyi is included in the icon of Mother of God the Protectress from the village of Motyzhyn, Kyiv Oblast (late 17th century). Portraits of Zaporozhian Cossack Commander in Chief Petro Kalnyshkevskyi and of General Judge Lazar Hloba are included in the icon of Mother of God the Protectress in the last Sich church of the same name in Nikopol (the second half of the 18th century). As is generally known, the Cossacks regarded the Mother of God as the Protectress of the Zaporozhian Host. Therefore, it is not strange that anonymous painters portrayed the prominent leaders of the Cossacks on icons dedicated to the Holy Mother of God the Protectress.

On both icons mentioned above, the Cossack leaders stand before the Mother of God in prayer, full-length, with reverent expressions. On the icon from the Sich, in addition to the Mother of God, other heavenly patrons venerated by the Cossacks — St. Nicholas the Miracle Worker and the Archangel Michael — heed their prayers. The works listed above are on the border of religious and secular art, combining the characteristics of classical iconography (portrayals of the Heavenly Powers and canonized saints) and the portraiture of patrons (as well as donors and philanthropists of the Orthodox Church). The fact that the artists are anonymous is typical — in those times artists rarely signed icons.

There are features of the Baroque style in its local version — the so-called Cossack Baroque — in many Mamai paintings. Both the West European and the Ukrainian Baroque witnessed a certain continuation of traditional medieval culture, thoroughly religious in its character. Theoretic postulates of its poetic nature, according to Liudmyla Miliiaeva, "did not destroy the medieval world outlook or

threaten traditional conventions. They only gave fresh stimulus to the growth of artistic culture, which revived and renewed, in a new historical era, many of the fundamental religious truths upon which faith, morals, and a whole range of principles of the feudal system were based.” (94 Miliaeva 1991:75). Especially popular were the widespread representations of the hetmans Bohdan and Iurii Khmelnytskyi, Ivan Samoilovych, Danylo Apostol, Pavlo Polubotok and other historical figures. These usually half- or knee-length portraits were also painted according to established rules. In accurately portraying the individual characteristics of the subject, the artists clearly adhered to specific compositional principles.

A classic example is the oval knee-length portrait of Prince Dmytro Vyshnevetskyi, a famous Cossack leader who is remembered by the people by his legendary name Baida. Dated from the 18th century, it is probably a copy of a much earlier painting from life. The face is shown in three-quarter profile, and, apart from some stylization, is convincingly individual and original. Typical details are noticeable — the hooked nose, a long mustache, and the forelock (we observe these details in many Mamai paintings). The sword, attached at the sash, and the bow and arrow in the right hand indicate the prince’s military standing (a given attribute in the paintings of Cossack Mamai). The inscription also provides a parallel connecting Mamai paintings to this historical figure — one of the founders of the Zaporozhian Sich. In contrast to his face, Baida’s body is painted in a more conventional style, as is that of Leontii Svichka in the aforementioned icon from Pyriatyn.

Similar to Vyshnevetskyi’s portrait is that of Bohdan Khmelnytskyi as presented in a miniature illustration in Samiilo Velychko’s chronicle of the 1720s. In contrast to the majority of his portraits, where the hetman is painted wearing a fancy hat decorated with two feathers, in the miniature he is shown hatless, with the same hairstyle (forelock) as Baida’s. Very similar are other details — his stance, the expensive coat, and the placement of the hands, the conventional background of drapes, and the oval Baroque frame. Only, instead of the weapons, the artist gave the hetman a mace to hold — a symbol of the highest authority. Under the portrait is the Khmelnytskyi’s coat of arms, upon a background of cannons, regimental banners, and kettledrums. The coat of arms is placed within a richly decorated floral cartouche, typical of Baroque culture with its love for fanciful ornamentation.

We see a similar coat, along with the cannons, banners and kettledrums on the icons that include the portraits of Hetman Petro Kalnyshevskyi and General Judge Lazar Hloba. This compositional detail indicates not only the conservative role of tradition in the development of Ukrainian art in the Cossack period (there is a half-century time span between the two portraits), but also the high self-esteem of Cossack society (especially of its leaders). They diligently protected the memory of their historical roots and revered the military glory of their ancestors. In many official documents, the Cossacks referred to themselves only as “the Glorious Zaporozhian Host”, praising the military exploits of their comrades-in-arms through innumerable songs, dumsy, and legends. We see similar images on many other Baroque paintings and icons of this period — for example, on the icon *The Exaltation of the Cross* from the late 17th century (the National Museum in Lviv).

The portraits of the patrons, the brothers Ivan and Iakiv Shyian (1784), are executed in the same style as the full-length portraits of the Cossack officers. The Shyian portraits were located in the same Nikopol church. According to the inscriptions on the works, the two brothers funded the construction of the iconostasis in that church. At the time the portraits were painted, the Zaporozhian Sich had already been destroyed, the Cossack officers arrested and tried, Petro Kalnyshevskyi exiled to a penal colony on the White Sea, and Empress Catherine II in official documents named the Zaporozhian Cossacks “thieves and bandits.” Despite all that, the Shyian brothers wanted to be painted wearing traditional Cossack garb, with weapons, and with shaved heads. Adhering to the norms of Baroque Cossack

portraits, the paintings of the two brothers impress the viewer with a free interpretation of an already different artistic language, characteristic of the 19th century — the ability to convey three-dimensionality (of the face and hands, in this case) through chiaroscuro and a perfect knowledge of human anatomy. These works so compare to the best realistic European portraits of the 18th century that they captivated Ilya Repin during his travels in Ukraine, when he was collecting material for his famous painting *Zaporozhians Writing a Letter to the Turkish Sultan*.

We also see the typical Cossack images in the miniature *Osviachennia kozats'koi korohvy* (Blessing of a Cossack Flag), painted by an unknown artist in Lazar Baranovych's missal of 1665. The senior Cossack officers (painted waist-length), are depicted standing during the ritual blessing of the Cossack flag in the church before a high-ranking priest, either a bishop or an archbishop judging from the miter on his head. Portrayed in the first row is an old Cossack in expensive clothing, holding a hetman's mace in his hands. Thus, the miniature recreates the scene of the blessing of a very important flag — probably the combat banner of the Zaporozhian Host. It is interesting that a painting on this secular theme should decorate a book used during religious ceremonies by the highest clergy of the Ukrainian Orthodox Church. This miniature, along with the works mentioned earlier, supports the claim that the image of the Ukrainian Cossack (and the Cossacks as a military class) was deeply rooted in not only the religious but also the secular Ukrainian art of the 17th and 18th centuries. The portraits of Cossacks on secular paintings and icons echo the Cossack Mamai of folk paintings because, in fact, the same artists could paint them.

Many common elements can be found in the classic Mamai paintings and icons of St. George the Dragonslayer. The icons of St. George riding a horse and holding a spear were very similar to the Mamai paintings where the Cossack's horse, tied to the spear stuck in the ground, is painted next to his master. The Ukrainian art critic H. Lohvyn drew attention to this: "Cossack Mamai is essentially the same George the Dragonslayer. He has only dismounted, took off his old battle accessories and put on a folk costume." (95 Lohvyn 1963:250-251). These works are united not only by the common portrayal of revered warriors, but also by the use of similar elements (the spear as their chief weapon; the presence of the horse; the rhythmic arrangement of the circular composition, and others).

The high level of refinement in the "Cossack bandurist" composition and its organic combination of the decorative and the psychological speak of a deep understanding of the fundamentals of iconography. This refined composition is almost literally repeated in paintings in the collections of the Odessa Historical and Natural History Museum (I-79, no. 23) and the Chernihiv Oblast Art Museum (Zh-25, no. 2). Most likely, its prototype was a long-lost painting once copied by numerous artists who used it as an example for their work. Even though the prototype may have contained deficiencies, we can assume that its composition was beautifully balanced, with a central figure surrounded by other elements with which it was strongly associated. Besides his strongly expressed individuality, the image of the Cossack bandurist is imbued with the characteristics similar to those, for example, of the portrait of the military leader Vasyl Hamaliia dating to the 1750s (National Art Museum of Ukraine). In this work, the anonymous artist was able to portray the unique individuality of this noble and distinguished Cossack, and to transform his subject into the epitome of the Ukrainian nobleman with his "proudly raised eyebrows, slightly disdainful expression and tightly pressed lips" (96 Bilets'kyi 1981:211). Another common trait of the Hamaliia portrait and the composition "Cossack bandurist" is the circular arrangement of the composition favored by Ukrainian painters of the time.

To return to the thesis of Biletskyi, Mamai paintings are a gallery of anonymous Cossack portraits showing typical ethnic features of Ukrainian men. Biletskyi also often drew attention to the stylistic

similarity of Mamai paintings to masterpieces of Ukrainian portraitists of the Cossack Baroque era. For these, the characteristics were: "A desire for clarity of the composition and awareness of the most essential form, color, and facial expression," which is achieved "with the aid of a lineal, color, and light-and-dark rhythm." Biletskyi notes: "It is not difficult to notice that the motion of the main lines of the composition is in a circular direction The use of the circle as a compositional basis of design was a favorite method of Ukrainian artists of the 17th and 18th centuries." (97 Bilets'kyi 1969:194,276).

WHO WERE THE ARTISTS WHO PAINTED COSSACK MAMAI?

What do we know about the painters of Cossack Mamai, since most of these works are undated and unsigned? There is little information and it is inconsistent. All in all, careful research permits us to glean some data that shed light on this mystery.

Kulish, one of the early students of the Cossack era, wrote in his *Zapiski o iuzhnoi Rusi* (Notes About Southern Rus) about a Zaporozhian Cossack painter who illustrated Aleksandr Rigelman's book *Letopisnoye povestvovanie o Maloi Rossii* (Chronicle Notes About Little Russia¹⁴) This book, written in 1778-1786, was first published in Moscow in 1847 thanks to the efforts of Iosyp Bodianskyi. "Let us remember the Zaporozhian Cossack who drew costumes for the book by A. I. Rigelman. This master was able to create the image of the Zaporozhian kobzar and the poems written below the image, which made the painting itself a folk painting." (98 Kulish 1856:192).

According to Pavlo Zholtovskiy, the artist was Tymofii Kalynskiy, about whom he wrote: "Tymofii the Painter. In 1778-1782 [he] created close to 30 large watercolors, portraying Cossacks, Zaporozhians, townsfolk, and peasants of the steppes and of the Chernihiv area. These watercolors were in the collection of the Imperial Society of Russian Antiquities in Moscow." (99 Zholtovs'kyi 1983:135). The exact dates for Tymofii Kalynskiy are unknown, but he can be included among the artists of the second half (or even the middle) of the 18th century. Most probably he was a close acquaintance of Rigelman, and the high artistic level of his illustrations shows that he was a professional artist. Included in the mentioned series is a composition *Zaporozhtsi* (Zaporozhians) also called *Cossacky hulaiut'* (Cossacks Reveling), where two Cossacks are depicted, one sitting in the classic Mamai pose, holding a bandura, and the other dancing before him.

Professional artists were also among the painters of Mamai. This is supported by the fact that three portrayals of the Cossack-bandurist were discovered in the sketchbooks of the iconography school of the Kyiv Monastery of the Caves. One of Cossacks is drawn full-length, and the remaining two are in the classic Mamai pose. One of the artists of these sketches is known, while the other two sketches are unsigned. Known is Hrytsko Maliarenko, about whom P. Zholtovskiy wrote:

Hrytsko Maliarenko was a student of the art studio of the Kyiv Monastery of the Caves. His 176 signed ink drawings are included in the sketchbook XIX-120/8448. Some signatures are complete — "Drawn by Hrytsko", "Drawn by Hrytsko Maliarenko", [also, "Hrytsko", "Hrytsko Maliarenko from Podil [the historical lower town of Kyiv]], while others have initials only On some, in addition to the signature, dates appear: 1753, 1754, or 1755. (100 Zholtovs'kyi 1982:145-146).

14 "Little Russia" was a label used to refer to Ukrainian territory at this time.

On one of these sheets (paper, ink drawing; no. 10) is an image of the Cossack bandurist, dating to the mid-18th century (most probably between 1753–1755). Four works from the beginning of the 19th century, and from the first half and the middle of the 19th century have been preserved, with the names of the artists identified.

Especially notable is a painting of *Cossack Bandurist* (paper glued onto canvas, oil; no. I-78) in the Odessa History and Local Lore Museum, which received it from the Odessa Archeological Museum in 1955. The signature and date appear on the work: "This painting was made by Ensign Brashivanov, November 9, 1821." (101 Ozerianskaia, Solodova 1996:4). No other information about the artist Brashivanov is available: "Dates unknown. An art-lover [i.e., an amateur] of the first half of the 19th century." (102 Ozerianskaia, Solodova 1996:30). The artistic level of the work is not high: this is obviously not the work of a professional, but more of a person who took a brush in hand only once in a while.

Two works almost identical in composition and details are held in the National Museum of Art in Kyiv. They are painted in oil on canvas and signed by Petro Rybka (at least one of these is definitely by him). One work is dated from the 19th century, the other is dated "1855". The painting from 1855 (no. Zh-812) was, to 1927, part of the famous collection of Kyiv collector Pavlo Pototskyi. During 1927–38 it was in the Museum of Ukraine in the Kyiv Monastery of the Caves. It seems that Petro Rybka was an amateur artist. According to K. Klymova, the signature on this painting, bought by Pototskyi from a Cossack from Perevolochna in 1889, is "1855, July 21. Drawn by Cossack Petro Fedorov[ych] Rybka."

A Cossack bandurist painted by one Fleisher (with the inscription *Maksim Zalezniak*) is in the collection of the Russian Ethnographic Museum in St. Petersburg. This oil painting on canvas, dated 1858, was obviously created by an amateur. The image of the Cossack with a bandura certainly does not relate at all to the authentic portrait of the haidamak leader Maksym Zalizniak (now in the Sumy Art Museum). Fleisher painted Zalizniak as a Mamai, with a musical instrument remotely resembling a kobza in his hands.

Another Mamai was done by De la Flise. He copied (watercolor on paper) one of the folk paintings, calling it *The Bandit Mamai*. It is interesting that in this work, near the Cossack with the bandura, there is not only a horse, but also a dog (this is a rare but convincingly realistic compositional detail of the painting).

So, these are all of the historical Mamai paintings which obey the rules of classical composition and whose artists are known. Among the six known artists of Mamai paintings, two were Ukrainian (Petro Rybka and Tymofii Kalynskyi), two (Brashivanov and Fleisher) were most probably not Ukrainian, one (De la Flise) was French, and one, Hrytsko Maliarenko, was Ukrainian and a professional iconographer. Two other Mamai images from the *kuzhbushky* albums indicate that not only Hrytsko Maliarenko but his also his colleagues could paint them.

On the other hand, the composition of Mamai paintings became somewhat diluted over time, as we see in the works of folk artist Fedir Stovbunenko (1864–1933) from the Poltava Oblast. He painted three works where the Cossack plays the bandura as he riding on horseback. Clearly this is a completely different composition, which cannot be included with the classical Mamai works.

At the same time, Polikarp Zakharenko (1876–1934), another folk artist from the Poltava Oblast and a contemporary of Stovbunenko, completed four Mamai paintings in the first third of the 20th century. He followed the classical composition of the traditional Mamai images. The majority of contemporary artists (both amateur and professional) paint Mamai in the same style, leaving the compositional nucleus as it had been over the ages.



МОЯ ЗОЛОТАЯ КОЛЫБЕЛЬ ДОТЯ СЕ ЖЕЛНКО МОЛЮСЯ
ЗООЩЕ ИМ МЫСЛЮ БОЯНЬ ЗОЛОТО ТЫ МЫСЛЮ ТЫ
ЗООЩЕ Я СОБРАЮ НАШЕ ПЕЧЕ НАШЕ ПЕЧЕ ВОШЕ СЕЩЕ
НАШЕ НАШЕ НАШЕ НАШЕ НАШЕ НАШЕ НАШЕ НАШЕ

MORE ABOUT INSCRIPTIONS ON MAMAI PAINTINGS

The inscriptions on the Mamai paintings have long been a puzzle and a subject of interest for many scholars. In supplements to the first volume of his *Notes About Southern Rus*, Kulish included the text of an inscription on a Cossack bandurist painting. This text is unique because it is unabridged. According to Kulish, one person created the inscription on the painting and the work itself. Another expansive inscription on a Cossack Mamai painting is one transcribed by Iavornytskyi and published in his *Zaporizhzhia in Antiquities and the Oral Tradition of the People* (103 Iavornytskyi 1995:84-86). It is signed by Iavornytskyi as: "Haidamak playing a bandura, collection of Ia. P. Novytskyi." In 1861, the book *Abetka ukrains'ka chy Kliuch do svichchennia* (Ukrainian Alphabet or Key to Enlightenment) was published in Moscow by Mykola Hattsuk. This book, along with *Hramatyka* (Grammar) by Kulish, *Pochatky* (Beginnings) by K. Sheikovskiy, and *Bukvar Iuzhnorusskyi* (South Rus Reader) by Shevchenko, were among the first Ukrainian handbooks for elementary education. In *Abetka ...*, along with folk songs, dums, proverbs, sayings and prayers, there is included an extensive text, similar to the one which often appears on the Cossack bandurist paintings. The text is accompanied by the explanation: "this verse became popular in Ukraine during the former times of conflict with the Poles" (104 Hattsuk 1861: 40-42).

The wide use of inscriptions in Mamai paintings substantially supplements the pictorial image of the work. The combination of *word* and *image* in artistic work is not unusual for Ukrainian art. It happened fairly often and had a lasting impact on historical tradition, reaching back to the medieval period of Kyivan Rus, when "the word was the basis of many works of art," acting, according to the outstanding Russian scholar Dmitriy Likhachev, as their original "protograph" and "archetype." For the Old Rus artist, "the verbal portrait was ... no less important than the artistic canon, and this tradition of form encompassed both sacral and secular art, as seen in the illustrations of manuscripts of that time."

During the Baroque Period, when secular tendencies in art strengthened, text came into contact with visual art — not only religious texts, but also oral folklore. In many instances, it is impossible to decide "if the word came before the image, or the image before the word". This is especially true in the case of folk and church paintings, which were meant to "speak to the viewer" (105 Likhachev 1979:24). This relates directly to Mamai paintings, which have verses inscribed on them. Fixed in such a way, the word possesses a special status: it stops being ephemeral, disappearing quickly, and becomes visible, concrete and important. "The word on a painting seems to stop time. When it is depicted, the word itself seems to stop and to stop the image," giving it a special, eternal, sacral character, and "our image of the person becomes inseparable from the words spoken by him" (106 Likhachev 1979:24).

The writing on Mamai paintings was arranged in various ways: the inscriptions also differ in size and content. In the simplest examples, the text is written directly on the painting, near the head of the main subject, and is his name. This can be the name of the Cossack depicted, or of the people surrounding him. For example, on the painting by Fleisher from the Russian Museum of Ethnography in St. Petersburg, the inscription *Maksim Zalezhniak* is above the Cossack's head, left of center, in red letters on a dark background of trees and sky. On the other hand, on the painting *Cossack Mamai* from the National Museum of Art in Kyiv, above the heads of the two young girls standing on either side of the Cossack appears their names, Marusia and Khymka. In this case, the size of letters is much smaller than in previous work, where the inscription is immediately obvious. With their coloring, the letters almost blend into the background, especially the name "Khymka," which is very difficult to read. We can only guess who these girls are. No solution to this riddle is to be found in the rhymed verse below the

painting. Possibly they are participants in an event that occurred to the artist himself. On the Cossack Mamai painting from the National Historical and Natural History Museum in Odessa, an oval coat of arms attached to a branch of the oak hangs over the Cossack's head. In the center of the coat of arms is the monogram in gold, "S. Ch.", surrounded by a square of arrows writing out the name, "Sava Chalyi." In this given instance, the inscription has a compositional design and is related to the subject, being included in the painting itself.

Looking at the extensive inscriptions, one can find that they are placed in a variety of ways: 1) as a dialogue between the main characters (shown as speech scrolls, which go from the mouth of one person towards the other); 2) in the form of text inserts, incorporated into the field of the painting; 3) as a large section of text set outside the borders of the painting. Also, there are works where the text is inserted in a combination of ways.

A telling example of the first method of text placement is the multi-figure composition *Mamai from Zhalke* from the collection of the writer Petro Panch, now in the Ukrainian National Archives and Museum of Literature and Arts. This work is typical because it connects the name of the hero with the Haidamak movement. It also supports the thesis that the name of Mamai appears only on the paintings, which depict haidamaki "meting out justice". The name rarely appears on the paintings with a single Cossack bandurist. We know of only three such works, one of them being *Mamai from Zhalke*. There are other phrases spoken by the Cossacks surrounding Mamai on that painting. It has quite a few versions but, as was said earlier, their number is no more than ten percent of the general number of Mamai paintings, which have survived to our time.

The National Museum of Art in Kyiv has two other similar paintings (both originating from Chyhyryn district, Cherkasy Oblast). On these, a Jewish tavern keeper (or, possibly, a usurer) has been brought to the Cossack leader for judgment. He begs: "Have mercy, Sir Mamai, I don't have even a penny!" Mamai answers to this: "I do not need your money: for the likes of you, they pay with salvation in Heaven!" The same method of conveying dialogue was used in Ukrainian iconography of the Cossack era. For example, on the icon of Mother of God the Protectress from the last Sich church in Nikopol, the words of Petro Kalnyshevskyi to the Mother of God are carried to her within a ribbon: "Pray, cover us with your holy veil and save us from all evil." And above the head of the Mother of God is written (in the form of an arc of words, repeating the nimbus around her head): "I shall save and protect my people."

A second method of placing the text in the Mamai paintings is to put it on stylized scrolls. In many works all text is presented on one scroll above the Cossack's head, behind him or to the side. One work is known where the inscription is divided among four scrolls: the first is in the upper section of the painting, with the sky in the background, and the three others seem to lie on the ground in front of the Cossacks. In this case, the text continues from one scroll to the other. There are works in which the text is written directly in the background, usually on the sky or the landscape, which show through the letters.

But the most widespread manner of inscription placement is the third, where it is put outside the borders of the composition, usually along the bottom. There it is written on a light background across the horizontal length of the work, or is divided into fragments on vertical blocks (from two to six) which follow one after the other, along the bottom. The text can be a commentary to what is depicted in the painting — the voice of the artist — or it can be the voice of the subject (the Cossack) to the viewers.

In the first case, the inscriptions are usually laconic — a typical example is a widespread text that is found on its own, or within a longer inscription, and which seems to be key to understanding the image of the Cossack in the painting:

The Cossack is a true soul,
He does not possess a shirt.
When he isn't drinking, he beats lice,
But he does not waste his time loafing.

This text often appears on the paintings in which the Cossack has put his bandura aside and is holding one hand on his chest in a characteristic yet little understood gesture — either he is holding a pinch of tobacco, or a handkerchief, or is really catching lice in the folds of his shirt. In the paintings of the "Cossack—A True Soul" type, an elegiac, lyrical mood prevails, which is often emphasized by his lowered head, or downcast eyes, giving the face an expression of deep concentration and spiritual intensity.

It is often difficult for the viewer to connect the message in the inscription with what the Cossack is depicted doing. In the dichotomy between the image and the text, Biletskyi saw the folk adaptation of an unknown foreign motif (the ritual gesture of Buddhist deities) to the principles of Ukrainian folk tradition. It must be noted that this text appears also in Cossack bandurist paintings. This can be interpreted in two ways: 1) the inscription does not have a clear relationship with the specific type of composition; 2) the inscription had a relationship with the composition of "the Cossack beating lice," but over time this connection was lost. Also, the caption often does not correspond to the image because the text states that "the Cossack does not have a shirt," while the subject — in addition to a shirt — is wearing a sheepskin coat, or a *zhupan*, or a *kuntush* [both are types of outerwear]. It can be supposed from the text that the Cossack does not have a shirt because he lost it in drinking but, since the shirt is less valuable when compared to the more expensive clothing items, the hat, zhupan, or sheepskin coat, it would have been more logical to drink away these items first. The Cossack certainly does not give the impression of being destitute. Just the opposite, he is wearing an expensive, gold-embroidered zhupan and a fancy hat, has fine weaponry and dishes, and even a coat of arms. Undoubtedly, the inscription appeared separately from the painting, most probably later, and only then was attached to the image. Apart from its obviously humorous character, this verse is full of a deep subtext, and its content is hidden from a superficial understanding.

Without claiming to give a detailed philological analysis of the texts on Mamai paintings, we will attempt to look at a few important aspects of their composition. Leaving aside the inscriptions recorded by Kulish and Iavornytskyi, we will look at other versions available to us. The inscription very often begins with these words:

No matter how long you look at me, you will not guess
Where I was born or what my name is.
If someone had the chance to be on the steppe,
Maybe he can guess my name.
But I don't have only one name, I have very many.
What they call me depends on who crosses my path.

Platon Biletskyi was the first to notice that this text is a certain kind of parody of ancient ornate tombstone inscriptions. He offers as a comparison the epitaph of General Judge Ivan Domontovych: "Who casts an eye upon my image, may he be wanting to know me ..." (107 Bilets'kyi 1960:9). Also, in the verse above, there is a merry atmosphere of festive and ritual play, which leads to guessing names or surnames of the personalities.

The Cossack seems to reply to the viewer, leading him to an answer, but from an opposite direction:

The Jew, in misfortune, calls me his own father,
And the Pole calls me his merciful patron.

In these lines we have a conscious inversion of the text, which can be understood in its opposite meanings, with the "Jew" and the "Pole" are not on idyllic best terms with the Cossack, or ironically since, if the "Jew" really respects the Cossack as "his own father," then he is behaving as cunningly as the Pole.

You can call me whatever you wish,
But do not call me a shopkeeper, because I will scold you for this.
Now I myself see that things are not the same in the world,
My family has renounced me.
Once again the serious theme changes to an unexpected joke:
I, from grief, am dressed in my brocaded sheepskin coat,
The Poles guessed this when they gave me my horse. (108 Bilets'kyi 1960:30).

Here the humorous effect is created by applying the principle of the absurd: the brocade, expensive, festive clothing (and, would a sheepskin coat, the clothing of peasants and rank-and-file Cossacks, be *brocaded*?) suddenly becomes something, which is synonymous with grief and sorrow. Also, the mention of the Poles who "gave" the Cossack his horse must be understood as its exact opposite: since the Poles saw in the Cossacks the most destructive anti-Polish force, they could not possibly give it to him. In all likelihood, the Cossack took it from them by force, and possibly the "brocaded [fancy?] sheepskin coat" as well.

The Cossack's dear home was the steppe, in which "every beast and bird" knew him, and in the cities and towns, unmarried "girls and matrons" awaited him. Young Cossacks seldom married, had families, and settled on homesteads. They returned to the Sich as inveterate bachelors, whose calling was constant military service:

He who roams the world and seeks his fate
knows from which family I am descended.
In the steppes all beasts and birds know us,
In the cities the girls and matrons know us —
One girl guessed [my name] and gave me a colt as a gift.

The following lines are an example of mocking grotesque, in which the funny effect is strengthened by use of a surprising humorous metaphor right after serious, even dramatic words:

Hey, hey, when I was young, I had much strength,
In fighting the Poles my hand did not tire,
But now even lice get the better of me.

The last phrase can mean two things: 1) the Cossack is now weaker than a louse, or 2) the Cossack admits his helplessness before his enemy. In other versions, this theme is elaborated in a more witty fashion:

Now even lice seem stronger than the Poles,
My shoulders and fingernails hurt after a day of fighting.
Another inscription states that the Cossack spirit does not age, but revives over and over again:
It is not my time to die
I want to fight the Poles again.
Whatever I have to do before I die,
I must wipe the noses of the Jew and the Pole.

Even though I have become a little lazy, my shoulders ache.
It means I could still fight the Poles in battle.
I would drive their regiments beyond the Vistula one more time,
And the Poles would scatter like fleas from the heat.
In these lines, menacing notes appear, even threatening and frightening

in their epic lack of emotion:

I had often brewed beer on the steppe.
The Turk drank it, and so did the Tatar and the Pole.
Many dead heads and bones from that wedding feast
Are still lying, drunk, on the steppe even now.
Hey, you steppe, burn with fires,
Because it is time to trade our sheepskin coats for the Poles' zhupans.
The market and good fortune permitting,
More than one Jew and Pole will fall dead after trading.

The image of a bloody battle, where a fight to the death is compared to a merry feast, and blood to intoxicating drink, had been used before, in the *Slovo o polku Ihorevim* (The Tale of Ihor's Campaign). The description of the battle of the Rus army with the Polovtsians on the Kayala River, written by the anonymous chronicler, is similar to the text above by the unknown Mamai artist: "Here the brothers parted, on the banks of the swift Kayala River; there was not enough bloody wine left; the brave Rus warriors finished the feast, they plied the wedding guests with drink, but they themselves fell defending their Rus land. The grasses bow down in grief, and the tree has bent down to earth in sorrow." (109 Slovo 1976:31).

The Cossack's best friends in wartime danger are his good weapons:

My sure hope is my old musket,
And my sword, my mother-in-law, has not yet rusted,
More than once my sword was awash in blood,
So when I sharpen it,
More than one Catholic [Pole] will break into a run,
And if he is not fast enough, he will be speared.

Along with these socially and ideologically vested verses, there are others, which are happy, silly jokes, bringing sincere, good-natured laughter:

Hey, hey, vagabonds and loafers
Come to me to sniff tobacco.
My tobacco is not plain,
It includes cloves and cinnamon.
When you sniff it, it is like hellebore:
Your tears stream
Till your eyes bug out.

Sometimes, as in this case, it happens that the verse is a fragment of a larger text typical of the composition "Cossack — A True Soul". It appears either without changes (as above), or with variations, such as:

The Cossack is a true soul, he cares about his soldierly duty.
When he is not fighting the Poles, he beats lice, but he never wastes his time.
The beginning of a similar verse cited by Mykola Hattsuk in the introduction to his book published in

1861 sounds somewhat bombastic, which creates a comical effect when compared to the ending:

The Cossack is a true soul —
He cares about his good fame.
When he is not fighting the Poles, he beats fleas,
But he does not loaf around.
(110 Hattsuk 1861)

Short humorous texts may appear within larger poetic blocks, or separately, and comment upon individual parts of the painting:

My Siberian hat
Is full of holes.
I need to capture a Pole
To patch up my hat.
(inscribed near the hat on the painting)
Even though I make merry on the steppe,
I have nothing but my gruel to get drunk on."
(inscribed by the campfire, over which food is being cooked)
Hey, boy, cook up some kashas:
Let the evil sons know the strength of this Black Sea Cossack.
(inscribed by the orderly tending the fire)

In the *Cossack Mamai* from the National Museum of Ukrainian History, there is a reference to the Cossacks' older name — *Circassians*:

Hey, boy, cook up some gruel,
And let the evil sons, the Poles, know about the Cherkasy Cossacks.

The Russian Empress Catherine II, who destroyed the Sich, is mentioned in an inscription under one Mamai painting from the Chernihiv Art Museum, and called the "most evil mother":

Now we cannot even recognize the steppe,
Because the most evil mother took them all away,
It is time to leave the Sich, and forget about Zaporizhzhia,
Or we will no longer be Cossacks.
(111 Havrylova 1997:39).

The following lines give a laconic description of the Cossack bandurist paintings:

The Cossack has a cheerful disposition
And can play the bandura well.

In the following lines, in which the Cossack is called Ivan (the most widespread male name in Ukraine), hypocrisy is decried:

When I was rich,
everybody called me brother Ivan
And now that I have nothing,
No one knows me.

Later, the surname of an actual Cossack is mentioned:

Cossack Hordii Velehura
Has a pleasant disposition:
He robs the Poles on the steppe,
And drinks it all away in the tavern ...

On the painting in the Chernihiv Art Museum (formerly from the collection of H. Halahan) there is mention of a Cossack with a similar name:

Cossack Ivan Vynohura has a good disposition:

He goes to Poland to rob the Poles

And comes back to drink everything away in the tavern.

[112 Havrylova 1997:37].

Often mentioned is the Cossacks' love of strong drink, which reflects social realities of the time.

On the painting just mentioned, we see these lines:

You are already running to the Sich to have a drink,

The Poles, may they meet with evil, have made us fools.

And in the transcription of Kulish (written next to a ladle in the picture):

It is the custom at our Sich that he who knows 'Our Father',

After washing in the morning, begins looking for a drink.

Whether it's a cup or a ladle doesn't really matter:

They drink smoothly, as if shooting from a bow, until night falls.

[113 Kulish 1856:316-317].

There are also surnames of real or semi-real historic individuals appearing on the inscriptions:

Chief Kharko is handsome as they come.

He plays his bandura and knows no sorrow.

[114 Ivanov 1902:443].

Cossack Kharko is the legendary founder of the city of Kharkiv. Here he appears in the role of Mamai who, as is customary, plays the bandura. In another painting, Mamai expresses his creed, and it is filled with dignity and self-respect:

I do not envy anyone, neither a lord, nor the tsar,

I am thankful to my holy Lord for all I have;

Even though I am not famous for any title, I lead a happy life.

Capable in everything I do, I will not perish ever.

[115 Ivanov 1902: 439-442].

As we see, the inscriptions on the paintings can be most varied, supplemented with more or less significant insertions. Our attention is drawn to the truly funny verses placed side by side with the serious, epic, elegiac or even lyrical lines. Through this contrast, the humor is perceived as especially sharp, full of additional depth and meaning. On the whole, the humorous dominates the satirical, which is presented with restraint but in a no less deadly tone. The text of the inscriptions is especially polyphonic: it echoes folk songs and dumsy, apt aphorisms, proverbs and sayings, and the humor and satire intertwine with serious and lyrical, elegiac and dramatic moods.

The inscriptions presented here show that the image of the Cossack in folk paintings comes in a great number of variations as far as its visual and poetic aspects are concerned. Many folk artists have contributed to its creation, each of them taking the classic scheme developed by their predecessors and adding new touches to this lasting archetype of Ukrainian culture.

Stanislav Bushak

BIBLIOGRAPHY

1. Antonovych, D., ed. *Ukrains'ka kul'tura. Lektsii*. Kyiv : Lybid', 1993.
2. Antonovych, V. B. "Try natsional'ni typy narodni" in *Moia spovid': vybrani istorychni ta publitsystychni tvory*. Kyiv : Lybid', 1995. pp. 90-101.
3. Arkas, M. M. *Istoriia Ukrainy-Rusi*. Kyiv : Vyscha shkola, 1990. facsim. ed.
4. *Arkhiv IUgo-Zapadnoi Rossii*. Kiev : 1876. t.3, no. 3.
5. *Arkhiv Kosha Novoi Zaporoz'koi Sichi. Korpus dokumentiv*. Kyiv : Naukova dumka, 1998.
6. Beletskii, P. O. See Bilets'kyi, P. O.
7. Bilets'kyi, P. O. "Cossack Mamai" – ukrains'ka narodna kartyna. Lviv : Vyd-vo Lvivs'koho universytetu, 1960.
8. ---. *Ukrains'kyi portretnyi zhyvopys XVII-XVIII st.* Kyiv : Mystetstvo, 1969.
9. ---. *Ukrainskie narodnye kartyny "Kazaki-Mamai"*. Komplekt iz 16 reproduksii, tekst. Leningrad : Avrora, 1975.
10. ---. "Narodna kartyna 'Cossack-mamai'." *Rodovid* (1997): 16.
11. ---. *Ukrains'ke mystetstvo druhoi polovyny XVII-XVIII st.* Kyiv : Mystetstvo, 1981.
12. ---. "Obraz, uliublenyi narodom" in *Khronika 2000*. Kyiv, 2000.
13. Borysenko, O. IE. *Polovets'ka kul'ptura. Katalog muzeinoi zbirkky Natsional'noho zapovidnyka "Khortytsia"*. Kyiv: 2003.
14. Chmyr, V. "Cossack Mamai. Chomu Mamai?" *Naukovyi svit*. 7 (1999): 10-11.
15. Chorna, M. "Taiemnyi ukrains'koi narodnoi kartyny 'Cossack-Mamai'." *Obrazotvorche mystetstvo*. no. 1(2002): 88-89.
16. ---. "Symvolika ukrains'koi narodnoi kartyny 'Cossack-Mamai'." *Artaniia*. (2002): 20-29.
17. *Davnii ukrains'kyi humor i satyra*. Kyiv : Derzh. vyd-vo khudozhn'oi literatury, 1959.
18. de la Flise, D. P. *Al'bomy*. Kyiv : Instytut ukrains'koi arkhieohrafiï ta dhereloznavstva im. M. Hrushevs'koho, 1996. v. 1. (Seriiia "Etnohrafichna-fol'klorna")
19. Egorov, V. L. *Istoriicheskaia geografiia Zolotoi Ordy v XIII-XIV vv.* Moskva : Nauka, 1985.
20. El'nikov, M. V. "Okhrannye raboty na mogil'nik Mamai Surka." *Arkheolohichni vidkryttia v Ukraini 1999-2000 r.* Kyiv : 2001.
21. ---. *Srednevekovyi mogil'nik Mamai-Surka (po materialam issledovaniï 1989-1992 gg. Zaporozh'e : 2001.*
22. Evarnitskii, D. I. See Iavornyts'kyi, D. I.
23. Fedas, I. *Ukrains'kyi vertep (u doslidzhenniakh XIX-XX st.)*. Kyiv : Naukova dumka, 1987.
24. Franko, I. IA. "Do istorii ukrains'koho vertepu XVII st." in *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*. v. 36. Kyiv : Naukova dumka, 1982.
25. Halahan, H. P. "Vertepnaia drama i ee stsenicheskaia postanovka." *Kievskaia starina*. oktiabr (1882): 9-38.
26. Hattsuk, M. *Abetka ukrains'ka chy Kliuch do svichennia*. Moskva : Drukarnia universytetu, 1861.
27. Havrylova, S. "Narodna kartyna v koleksii Chernihivs'koho khudozhn'oho muzeiu." *Rodovid*. no. 17 (1997): 39.
28. Heras'kova, L. S. *Kul'ptura seredn'ovichnykh kochovykyv stepiv Skhidnoi IEvropy*. Kyiv : Naukova dumka, 1991.
29. Hrinchenko, B. *Iz ust naroda. Malorusskie rasskazy, skazki i pr.* Chernigov : 1901.
30. ---. *Slovar' ukrains'koi movy*. Zibrala redaktsiia zhurnala "Kievskaia Starina." Uporiadkuvav z dodatkom vlasnoho materialu Borys Hrinchenko. v.2. Kyiv : Vyd-vo Akademii Nauk URSR, 1958. Facsim. of 1908.
31. Hrushevskiy, M. S. *Iliustrovana istoriia Ukrainy*. Kyiv : Raiduha – Zoloti Vorota, 1992. Facsim. of 1913 ed.
32. ---. *Istoriia Ukrainy-Rusy*. Kyiv : Naukova dumka, 1993.
33. Iavornyts'kyi, D. I. *Zaporozh'e v ostatkakh stariny I predaniakh naroda*. St. Peterburg : Izd. L. F. Panteleeva, 1888. pts. 1-2. Facsim. reprint: Kyiv: Veselka, 1995.
34. ---. *Istoriia zaporiz'kykh cossackiv u 3 tomakh*. Lviv : Svit, 1991. v.2.
35. IEmets', V., Z. Kuzelia. *Kobza ta kobzari*. Berlin : Ukrains'ke slovo, 1923.
36. Ivanov, P. "Kazak na kartinakh malorusskikh zhivopistsev pervoi poloviny XVIII v." *Trudy Khar'kovskogo predvaritel'nogo komiteta po ustroistvu XII arkheologicheskogo s'ezda*. Kharkiv : 1902. v.1, p. 440.
37. *Katalog ukrainskikh drevnostei kollektsii V. V. Tarnovskogo*. Kyiv : 1898.
38. Khotkevych, H. *Muzychni instrumenty ukrains'koho narodu*. Kharkiv : Derzh. Vyd-vo Ukrainy, 1930.
39. Klymenko, P. "Cossack-zaporozhets." *Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu UAN*. Kyiv, 1926. bk. 7-8.
40. Koshyts', O. *Pro ukrains'ku pisniu i muzyku*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1993.
41. Kostenko, K. "Mamai I 'Predmest'e Zaporozhskoi Sechi' (k illiustratsiam)." *Tvorchestvo*. Kharkiv. no. 4 (1919): 28-29.
42. Kovpanenko, H. T. *Sarmatskoe pogrebenie I v. n.e. na IUzhnom Buge*. Kyiv : Naukova dumka, 1986.
43. Kozubovs'kyi, H. "Mamaieva Orda v istorii Ukrainy." *Istoriia. Tezy ta povidomlennia III Mizhnarodnoho konhresu ukrainistiv*. Kharkiv, 1996. no. 1.
44. Kulish, P. *Zapiski o IUzhnoi Rusi*. St. Peterburg, 1856. v.1.
45. ---. *Kievskaia starina*. no.2 (1898): 29.
46. Kuz'min, E. "Ukrains'kaia zhivopis' XVII veka" in *Istoriia russkogo iskusstva*. Moskva : Iskusstvo. v. 6.
47. Likhachev, D. S. *Poetika drevnerusskoi literatury*. Moskva : Nauka, 1979

48. Lohvyn, H. N. *Ukrains'koe iskusstvo X-XVIII vv.* Moskva : Iskusstvo, 1963.
49. Lysha, R. "Storozh Vsesvitu. Ty – tvorets". *Ukrains'ke narodne mystetvo: poklyk chasu.* *Obrazotvorche mystetstvo.* no.1 (1996): 40-41. [special issue].
50. Mamai, A. S. "Izobrazhenie zaporozhtsa (k risunkam)." *Kievskaiia starina*, v. 60, no.3 (1898)
51. Marchenko, T. M. *Cossack-mamai.* Kyiv-Opishne : Natsional'nyi muzei-zapovidnyk ukrains'koho honcharstva v Opishnomu, 1991.
52. Markevych, N. *Obychai, pover'ia, kukhia i napitki malorossiiian.* Kiev : Dobrovol'noe obshch-vo liubitelei knigi USSR, 1991. Facsim. of 1840.
53. Miliaeva, L. S. "Spaso-Preobrazhenskaia tserkov' sela Velikie Sorochintsy Poltavskoi gubernii." *Sbornik "Zapadnoevrop-ski barok I vizantiski svet."* Nauchni skupovi Sprske akademiiie nauka I umetnosti. Beograd. v.59 (1991): 75.
54. Naiden, O. S. "Ukrains'ka narodna kartyna. Fol'klornyi ta etnoistorychnyi aspekty pokhodzhennia I funktsiy obraziv." *Avtoreferat dys.* Kyiv : 1997.
55. ---. "Shche raz pro 'Cossacka Mamaia'." *Narodne mystetstvo.* no. 1 (2002): 28-29.
56. Novitskii, IA. P. "K istorii zaporozhskoi zhivopisi." *Ekaterinoslavskie gubernskie vedomosti.* no. 39 (1888): 3-4.
57. Nud'ha, H. A. *Ukrains'ka duma i pisnia v sviti.* L'viv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 1998.
58. Ozerianskaia, I. M., V. V. Solodova. *Vystavka "Istoricheskii portret XVIII-nachala XX vv" iz fondov Odesskogo istoriko-kraevedcheskogo muzeia.* Katalog. Odessa : 1996.
59. Pavlenko, S. "Rodove korinnia volyns'kykh Taniukiv (Toniukiv) za etymolohiieiu pryzvyshcha." *Filolohichni studii.* Luts'k, no. 4 (2002): 108.
60. Petrov, N. "Starinnyi IUzhno-Russkii teatr." *Kievskaiia starina.* v.4 (1882): 470.
61. ---. *Al'bom dostoprimechatel'nostei tserkovno-arheologicheskogo muzeia pri Kievskoi dukhovnoi akademii.* Kiev : Tipoligrafia S. V. Kul'zhenko, 1915. v. 4-5.
62. Poznanskii, B. "Dve starinnye ukrainskie pesni." *Kievskaiia starina.* 1885, v.13. p. 228.
63. *Reiestr us'oho Viis'ka Zaporoz'koho pis'lia Zborivs'koho dohovoru z korolem pol's'kym IAnom Kazymirom, skladeniy 1649 roku, zhovtnia 16 dnia I vydanyi po dostemennomu vydanniu O. M. Bodians'kym.* Kyiv : MSP "Cossacky," 1994.
64. Shcherbakivs'kyi, D. "Cossack Mamai (narodna kartyna)." *Siaivo*, no. 10-12 (1913): 258.
65. Shcherots'kii, K. *Raspisnaia paseka (Arheologicheskaiia zametka).* Kamenets-Podol'skii, 1912. .
66. ---. "Zhivopisnoe ubranstvo ukrainskogo doma v ego proshlom i nastoiashchem" in *Iskusstvo v IUzhnoi Rossii.* Kiev : Tipogr. S. V. Kul'zhenko, 1913, no. 6, p. 47-86;
67. Shcherotskii, K. *Ocherki po istorii dekorativnogo iskusstva Ukrainy.* T. 1. *Khudozhestvennoe ubranstvo doma v proshlom i nastoiashchem.* Kiev, 1914.
68. Shevchenko, T. H. *Povne zibrannia tvoriv u shesty tomakh.* T. 4. *Povisti.* Kyiv : Vyd-vo AN URSR, 1963.
69. Shvets', H. I., N. I. Drozd, S. P. Levchenko. *Kataloh richok Ukrainy.* Kyiv : Vyd-vo AN URSR, 1957.
70. Shylov, IU. "Dusha pravedna." *Sicheslav.* no. 1(11) (2007):193-194.
71. Skalkovskii, A. *Naezdy gaidamak na Zapadnuuu Ukrainu v XVII stoletii.* Odessa : Gorodskaiia tipografiia, 1845.
72. ---. *Porubezhniki (kanva dlia romanov).* Mamai. Moskva : Gorodskaiia tipografiia – St. Peterburg, 1850.
73. ---. *Istoriia Novoi Sichi abo ostann'oho Kosha Zaporoz'koho.* Dnipropetrovsk : Sich, 1994.
74. Skoropads'kyi, P. P. *Spohady.* Kyiv-Philadelphia, 1985.
75. *Slovo o polku Igoreve.* Leningrad : Khudozhnaia literature, 1976.
76. Sumtsov, M. F. "Sovremennaia malorusskaia etnografiia." *Kievskaiia starina.* no. 10 (1892)
77. Taranushenko, S. *Pam'iatky mystetstva staroi Slobozhanshchyny.* Kharkiv : 1922.
78. Tkach, M. "Sobornist' dukhovnoho I material'noho svitu." *Obrazotvorche mystetstvo.* , no.2 (2002): 18-19.
79. TSultem Niam-Osoryn. *Iskusstvo Mongolii s drevneishikh vremen do nachala XX veka.* Moskva : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982.
80. *Ukrains'ka literatura XVIII st.* Kyiv : Naukova dumka, 1983.
81. Umantsev, F. S. "Narodna kartyna." *Istoriia ukrains'koho mystetstva v shesty tomakh.* Kyiv : Holovna redaktsiia URE, 1969. v.4, pt.1. pp. 245-256.
82. Volys'ka, I. V. *Teatral'ni elementy v tradytsiinii obriadovosti ukraintsiiv Karpat kintsia XIX-pochatku XX st.* Kyiv : Nauko-va dumka, 1992.
83. Zatenats'kyi, IA. P. Patriotychni idei ukrains'koi narodnoi kartyny 'Cossack-banduryst' ("Cossack Mamai"). *Narodna tvorchist' ta etnografia*, no. 2 (1958)
84. Zholtovs'kyi, P. M. *Vyzvol'na borot'ba ukrains'koho narodu v pam'iatkakh mystetstva XVI-XVIII st.* Kyiv : Vyd-vo Akade-mii nauk URSR, 1958.
85. ---. *Ukrains'kyi zhyvopys XVII-XVIII st.* Kyiv : Naukova dumka, 1978.
86. ---. *Maliunky Kyievo-Pechers'koi ikonopysnoi maisterni.* Kyiv : Naukova dumka, 1982.
87. ---. *Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI-XVIII st.* Kyiv : Naukova dumka, 1983.
88. *Slovar russkogo iazika*, M; 1981, T.1-4 (Russian dictionary)
89. Barabash Yu. *Grigorii Skovoroda and the "mandrov's" traditions.* *Voprosy literatury*, 1988, no.3 p. 88-95

КАТАЛОГ CATALOGUE



1 ПОРТРЕТ БАНДУРИСТА, XVII ст.
ПОХОДЖЕННЯ НЕВІДОМЕ.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 79 x 56,8
ЛЬВІВСЬКА ГАЛЕРЕЯ МИСТЕЦТВ (Ж-2854)

PORTRAIT OF BANDURIST (BANDURA PLAYER), 17th c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 79 x 56.8
LVIV ART GALLERY (Ж-2854)





ВЪССТАЮЩЕГО ВЪНЪ АЮСІ
ВЪНЪ АЮСІ КЪ АНШОМЪ ПОЖИВЪЮСЯ

ВЪНЪ АЮСІ КЪ АНШОМЪ ПОЖИВЪЮСЯ
ВЪНЪ АЮСІ КЪ АНШОМЪ ПОЖИВЪЮСЯ
ВЪНЪ АЮСІ КЪ АНШОМЪ ПОЖИВЪЮСЯ



3 Козак Мамай, XVIII ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 72 x 85
 Дніпропетровський історичний музей
 ім. Д. І. Яворницького (КП-57176/Х-271)

Cossack Mamai, 18th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 72 x 85
 YAVORNYTSKYI DNIPROPETROVSK HISTORICAL MUSEUM
 (КП-57176/Х-271)

4 ІВАН ВАСИЛЕВИЧ.
КУТОВИЙ ЗАПОРІЗЬКИЙ КОЗАК, ХІХ СТ.
Полотно, олія, 80 х 78
ХАРКІВСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ (Ж – 565)

IVAN VASYLIEVYCH.
KUTOVY ZAPORIZHIAN COSSACK, 19TH C.
CANVAS, OIL, 80 х 78
KHARKIV HISTORICAL MUSEUM (Ж – 565)





5 Козак МАМАЙ, XVIII ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 100 x 88,5
Чернігівський художній музей (Ж-24)

COSSACK MAMAI, 18TH c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 100 x 88.5
CHERNIHIV ART MUSEUM (Ж-24)





6 Козак МАМАЙ, XVIII ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 37 x 60
 Дніпропетровський історичний музей
 ім. Д. І. Яворницького (КП-57245/Х-340)

COSSACK MAMAI, 18th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 37 x 60
 YAVORNYTSKY DNIPROPETROVSK HISTORICAL MUSEUM
 (КП-57245/Х-340)







7 Козак-бандурист, XVIII ст.
 Походження невідоме.
 Тиньк, олія, 40,7 x 33,6
 Національний художній музей України
 (Ж-431)

COSSACK-BANDURIST, 18th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 ZINC, OIL, 40.7 x 33.6
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
 (Ж-431)



9 Козак Мамай, XVIII ст.

Походження невідоме.

Полотно, олія, 99 x 76

КРАСНОГРАДСЬКИЙ КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ

ім. П. Д. Мартиновича (1353)

Cossack Mamai, 18th c.

ORIGIN UNKNOWN.

CANVAS, OIL, 99 x 76

MARTYNOVYCH KRASNOHRAD

LOCAL LORE MUSEUM (1353)



10 Козак МАМАЙ, XVIII ст.

ПОХОДЖЕННЯ НЕВІДОМЕ.

ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 90 x 83,5

НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (Ж-438)

COSSACK MAMAI, 18th c.

ORIGIN UNKNOWN.

CANVAS, OIL, 90 x 83.5

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL MUSEUM (Ж-438)





11 Козак Мамай, кін. XVIII ст.
 Походження невідоме.
 Дерево, мінеральні фарби, 50 x 35
 Нікопольський державний краєзнавчий музей
 (КН-1453/Х-53)

COSSACK MAMAI, LATE 18TH c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 WOOD, OIL, 50 x 35
 NIKOPOL ETHNOGRAPHIC MUSEUM
 (KH-1453/X-53)





12 Бондаренко – отаман гайдамаків, XVIII ст.
 Полотно, олія, 66 x 48
 Національний заповідник «Хортиця»
 (KH-1034/Ж-13)

BONDARENKO – THE HAIDAMAK CHIEFTAIN, 18th c.
 CANVAS, OIL, 66 x 48
 NATIONAL PRESERVE HORTYTYSIA
 (KH-1034/Ж-13)



14 Козак МАМАЙ, XVIII ст.
 Полтавська обл.
 Полотно, олія, 87,7 x 67,1
 ЦНК «Музей Івана Гончара» (КН-6916/Ж-613)

COSSACK MAMAI, 18th c.
 POLTAVA OBLAST.
 CANVAS, OIL, 87.7 x 67.1
 IVAN HONCHAR MUSEUM (КН-6916/Ж-613)

15 Козак МАМАЙ, кін. XVIII ст. →
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 37 x 58
 Національний музей Тараса Шевченка (Ж-363)

COSSACK MAMAI, LATE 18th c. →
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 37 x 58
 TARAS SHEVCHENKO NATIONAL MUSEUM (Ж-363)







16 Козак Мамай, XVIII ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 98 x 73
Національний заповідник «Хортиця»
(КН-390/Ж-1)

Cossack Mamai, 18th c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 98 x 73
NATIONAL ЗАПОВІДНИК HORTYTSIA
(КН-390/Ж-1)



17 Гопак, кін. XVIII – поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 96 x 70
Дніпропетровський художній музей
(Ж-567)

ГОПАК (UKRAINIAN DANCE), END OF 18TH – EARLY 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 96 x 70
DNIPROPETROVSK ART MUSEUM
(Ж-567)





18 Козак Мамай, кін. XVIII — поч. XIX ст.

Походження невідоме.

Полотно, олія, 76 x 60

Національний музей у Львові ім. А. Шептицького (Ж-57)

COSSACK MAMAI, END OF 18TH — EARLY 19TH c.

ORIGIN UNKNOWN.

CANVAS, OIL, 76 x 60

SHEPTYTSKYI NATIONAL MUSEUM IN LVIV (Ж-57)







19 МАМАЙ-ГАЙДАКА, XVIII ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 64 x 86
 НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
 (M-1319)

МАМАЙ-ГАЙДАКА, 18^т с.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 64 x 86
 NATIONAL HISTORY MUSEUM OF UKRAINE
 (M-1319)



20 Козак Мамай, кін. XVIII — поч. XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 56 x 78
 Дніпропетровський історичний музей
 ім. Д. І. Яворницького (КП-57129/Х-224)

COSSACK MAMAI, LATE 18TH — EARLY 19TH C.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 56 x 78
 YAVORNYTSKYI DNIPROPETROVSK HISTORICAL MUSEUM
 (КП-57129/Х-224)



22 Козак Мамай, кін. XVIII — поч. XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 100 x 89
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького (КП-57180/Х – 275)

COSSACK MAMAI, LATE 18TH — EARLY 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 100 x 89
YAVORNYTSKYI DNIPROPETROVSK HISTORICAL MUSEUM
(КП-57180/Х – 275)



Тей Бандура ахон додотан коликъ дотей живна молодая срада спевала дрового
 лиха што медонъ чумакъ невчурался грошей лихъ якъ заграю неодишъ
 заплешеть пожаа грохи неодишъ и поплаче козакъ дурда правдила сорочни
 нема хотъ воши есе а есе есе хотъ дивиси намена якъ виси оше вичкель
 родомъ якъ ховътъ ииченеръ

Тей Тей якъ я молодши бубалъ якъ воина была забити итхати
 боручи ррѣдъ немалъ а теперъ снхъ кошъ олошца якъ скоро
 намери ице была якъ и будъ помирати шотъ кошу будъ
 похобати жаль бонте лихъ непласъ хна зта година
 вбуриакъ цошце





25 Козак Мамай (Козак нетяжище...),
кін. XVIII — поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 70 x 51
Львівський історичний музей
(Ж-844)

COSSACK MAMAI, LATE 18TH — EARLY 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 70 x 51
LVIV HISTORICAL MUSEUM
(Ж-844)



Струны Мои. Золотыи Заграйте Мини.
 Стихи Оцн Козакъ неплеще пизисуде лиха=

Яко днѣ такъ нинѣ надуми Ахиви рабрати себѣ въ про-
 клятии жидови. Мишколю Гроши брати видѣ мене нинѣ жиды Ахѣ
 Небѣи жиды то такъ Ахѣ Свѣтъ породни Ахху велика Брѣди Ой. Горе козацкое Кхѣ
 Горе жиди Грѣи Свѣтъ



а мене такъ ба,ны угадаешъ видкиля
 вутъ ни чычиркъ ны скажешъ, Колы
 лепахъ Буваты то можешъ мое
 ны Умене мення ннодно естнихъ доката
 ишъ на якого свата, жыдъ збины
 ка Почта мылостывымъ добродиемъ ляхъ
 е хочъ на зови навсе дозволю лжбы
 вате полашны бийся якъ бувъ я богатъ
 братъ якъ Загуляе голопта по тоди
 дочерта, нвсакъ знавидкиля родомъ я

мене	ти куляхва угада	якъ
що	высптъ на дуби пра	якъ
куды	схоче туды скаче	них
бидя	та свити що	нри
убрався	цого минни журити	уме
буюсь	отъ трохи журбы стало ш	
пиду	на рухъ умирати ачей мою душ	
аляхъ	ни прыступытъ хибя звиря	
сиромыха	и ны зажавила шабля св	
жинка	молодая скакала въ плясала въ	
що се	заны добра маты якъ я зана	



Крымская
Запорожцы

Я дарувала глянь на гербъ знаменитный
тепный у воли такъ сей козакъны беззаолн
о закозакъны заплече отика бачу
на цурався ая изгора упарчевый кужухъ
борены и самъ моладый хиб а ляхивъ
кы упляцини тьяло хиб а правды
из попы отъ помынамы та тьарынъ цураеця
ракъ пощупытъ ще у мене етъ левна мушкетъ
бандура моя золотая колыбъ дотее
хашо нидынъ чумаковъ видъ цурався солы миха
плечи ащебъ изляхомъ поборовсябъ зречи

Гай гай а кз а молодъ бувавшый
Засла було боровше врага
рука ным лила а теперъ
ивоша у долила. О теперъ
Годи степы знамы
прыйшло время часъ
умыраты.



27 Козак МАМАЙ (Козак сіромаха...),
 кін. XVIII — поч. XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 53 x 86
 Львівський історичний музей (Ж-1515)

COSSACK MAMAI, LATE 18TH — EARLY 19TH C.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 53 x 86
 LVIV HISTORICAL MUSEUM (Ж-1515)



28 Козак Запорозький, поч. XIX ст.
Копія з картини 1690 р. (?)
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 73 x 65
 Житомирський обласний краєзнавчий музей
 (КП-31635 / Ж/Г-112)

ZAPORIZHZHIA COSSACK. EARLY 19TH-CENTURY
COPY OF A 1690 PAINTING (?)
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 73 x 65
 ZHYTOMYR OBLAST LOCAL LORE MUSEUM
 (КП-31635 / Ж/Г-112)





29 Козак—бандурист, XIX ст.

Походження невідоме.

Полотно, наклеєне на картон, олія, 74 x 61,8

Національний художній музей України

[Ж-1709]

COSSACK-BANDURIST, 19th c.

ORIGIN UNKNOWN.

CANVAS GLUED ON CARDBOARD, OIL, 74 x 61.8

NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE

[Ж-1709]







30 Козак-бандурист, XIX ст.
 Новомосковськ, Дніпропетровська обл.
 Полотно, олія, 50,5 x 69,5
 Національний художній музей України (Ж-808)

Cossack-Bandurist, 19th c.
 Novomoskovsk, Dnipropetrovsk Oblast
 Canvas, oil, 50.5 x 69.5
 National Art Museum of Ukraine (Ж-808)







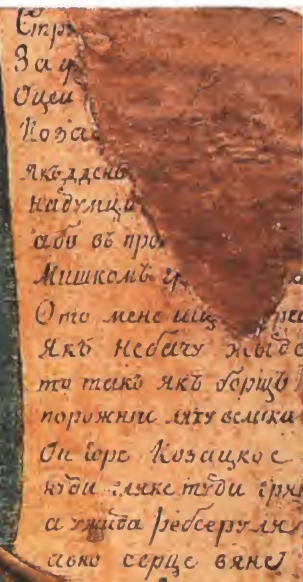
31 Козак МАМАЙ, 1-а пол. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 87 х 63
НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
(Ж-338)

COSSACK MAMAI, 1ST HALF OF THE 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 87 х 63
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL MUSEUM
(Ж-338)



32 Козак Мамай, поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 89,5 x 85
Чернігівський обласний художній музей
(Ж-25)

COSSACK MAMAI, EARLY 19TH c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 89.5 x 85
CHERNIHIV ART MUSEUM
(Ж-25)

[illegible]

34 Козак МАМАЙ XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 110 x 73,4
Одеський художній музей
(Ж-1544)

COSSACK MAMAI, 19TH c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 110 x 73.4
ODESSA ART MUSEUM
(Ж-1544)



Гей Гай якъ я молодъ бувъ що во мне засила була ляховъ ворочи ирука немила а теперъ ишовъ
 сильнѣша отъ ляховъ здається плескъ имати волати якъ лень повисця такъ то дагу недостатъ нашихъ
 лѣтъ година скоро цаптесть ивнѣтъ якъ вполѣ бѣина менѣ инеграшно настету вмерати тоджалъ що
 нѣкому вуди поховати татаринъ цурається ахъ неареступитъ хвѣл якъ зворика бѣираки переступитъ
 гейже та бѣдура моя золотел даколибъ дотеве довѣчна молодая скакала и плисала лихо что не рдинъ
 гумахъ отъ цурається грошын боя якъ заградъ убандуру, то не одинъ заснахъ а пождавши мало
 не одинъ изаплахи такъ правда якъ жѣнь сътепу отъ скити тѣхъ икозакъ куди жити скачетъ



35 Запорожець, 1-а пол. XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 80 x 74,5
 Одеський історико-краєзнавчий музей (И-3)

ZAPOROZHIAN, 1ST HALF OF THE 19TH c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 80 x 74.5
 ODESSA HISTORY AND LOCAL LORE MUSEUM (И-3)

36 Козак Мамай, XVIII ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 80 x 59,5
 Одеський художній музей (Ж-1953)

COSSACK MAMAI, 18TH c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 80 x 59.5
 ODESSA ART MUSEUM (Ж-1953)

37 Козак МАМАЙ, 1-а пол. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 115 x 91,5
Одеський історико-краєзнавчий музей
(И-79)

COSSACK MAMAI, 1ST HALF OF THE . 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 115 x 91.5
ODESSA HISTORICAL MUSEUM
(И-79)





ХОЧЬ ДЫВИСЯ РАМЕНЕ

ТАКЪБА ПЕРСТАМЪ

ДІТЯМЪ РАДІ

НХЪ ДОУАТЪ ТЪ ЯХЪ НАУЧЫШЪ НА ЯКОГО СВАТА

ЖИВЪНЪ БІАХЪ ЗАРАДНОГО РАТЕНА ПЕРУИТЪ МІЛОСТЫВЪ

ДІВІСЯ ТЪ ДІВІСЯ ТЪ ДІВІСЯ ТЪ ДІВІСЯ ТЪ ДІВІСЯ ТЪ



<p>ТА ИВЫЛ ИВЫС</p>	<p>ИТЯННУН УВОЛІ ТАКІ СЕН ЖЫЗНІ НЫ ВЗАМІ — КЛАДІ СЛОЧЕ ТУДІ ІНШЕ ЧЕ НІЯТО ЗАКОНАМІ НЫЗАЛЛАЧ. СКАКА — БЫДІ НІСВІТІ СІЮ РІДІ НІ ВІДІ ЦУРАБІ ДІ ЭТОРІ УНІ РІДІНІ КУЖІХІ УБРАБІ</p>	<p>ГЕН БАНАУТА ІНШЕ СІЮ ШІДІ КОМІ ДОТІСІ ЖЫНІ КІ РІДІНІ СКАКА ІНШЕ СІ ДІНІ</p>
-----------------------------	--	--

39 Козак-бандурист, 1836 р.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 66 х 49
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького (КП-57476/Х-584)

COSSACK-BANDURIST, 1836
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 66 х 49
YAVORNYTSKYI DNIPROPETROVSK HISTORICAL MUSEUM
(КП-57476/Х-584)



Сочь дивися, ноче, таа перепавши
 вкіль рідом аж зорить нічирок неспавши,
 кои тремлють ному степам буреати
 потей кожетъ привіще мде угадаты,
 а мене чма нечюне дестъ коз доката
 такъ зорить якъ наліччєтъ накого свати
 жыть зотам захиного битьна почитас
 милостивимъ добродіємъ дхува назічєс.
 ати якъ хочъ назічєтъ ноче позічєтъ
 аби динъ некрамємъ зате той ноче
 теперъ бачо ноче бачо що ноче бачо

атенєвъ якъ ноче нечюне пехічъ
 нечюне якъ рожєветъ галомъ такъ затає,
 тоготи дочоти рідъ нечюне пізнас,
 тоготи дхува бидєтъ що дхува дхува
 пачи натебъ знаменитий висити дхува
 пачи якъ кінъ вь степний кохъ тоготи
 божо ноче дхува хочєтъ тога ноче
 дхува ноче ноче нечюне дхува, дхува
 степи рожєтъ пачи дхува часъ мінєтєся
 дхува ноче ноче ноче, дхува дхува
 дхува ноче ноче ноче, дхува дхува

степъ бачиць ноче, пачи татакки ноче
 ахъ ноче, бачиць вь степъ ноче мери
 вьчъ тоготи ноче ноче оттого пачи,
 пачи ноче ноче мери ноче, ноче
 тачи ноче ноче ноче ноче, ноче
 ноче, дхува розєтєтє то ноче ноче
 ноче дхува дхува ноче, ноче
 ноче, ноче ноче ноче, ноче
 ноче, ноче ноче ноче, ноче
 ноче, ноче ноче ноче, ноче



40 Козак МАМАЙ, XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 58,5 x 73,5
 Рівненський обласний краєзнавчий музей
 (Ж-1196)

COSSACK MAMAI, 19th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 58.5 x 73.5
 RIVNE OBLAST HISTORY AND LOCAL LORE MUSEUM
 (Ж-1196)



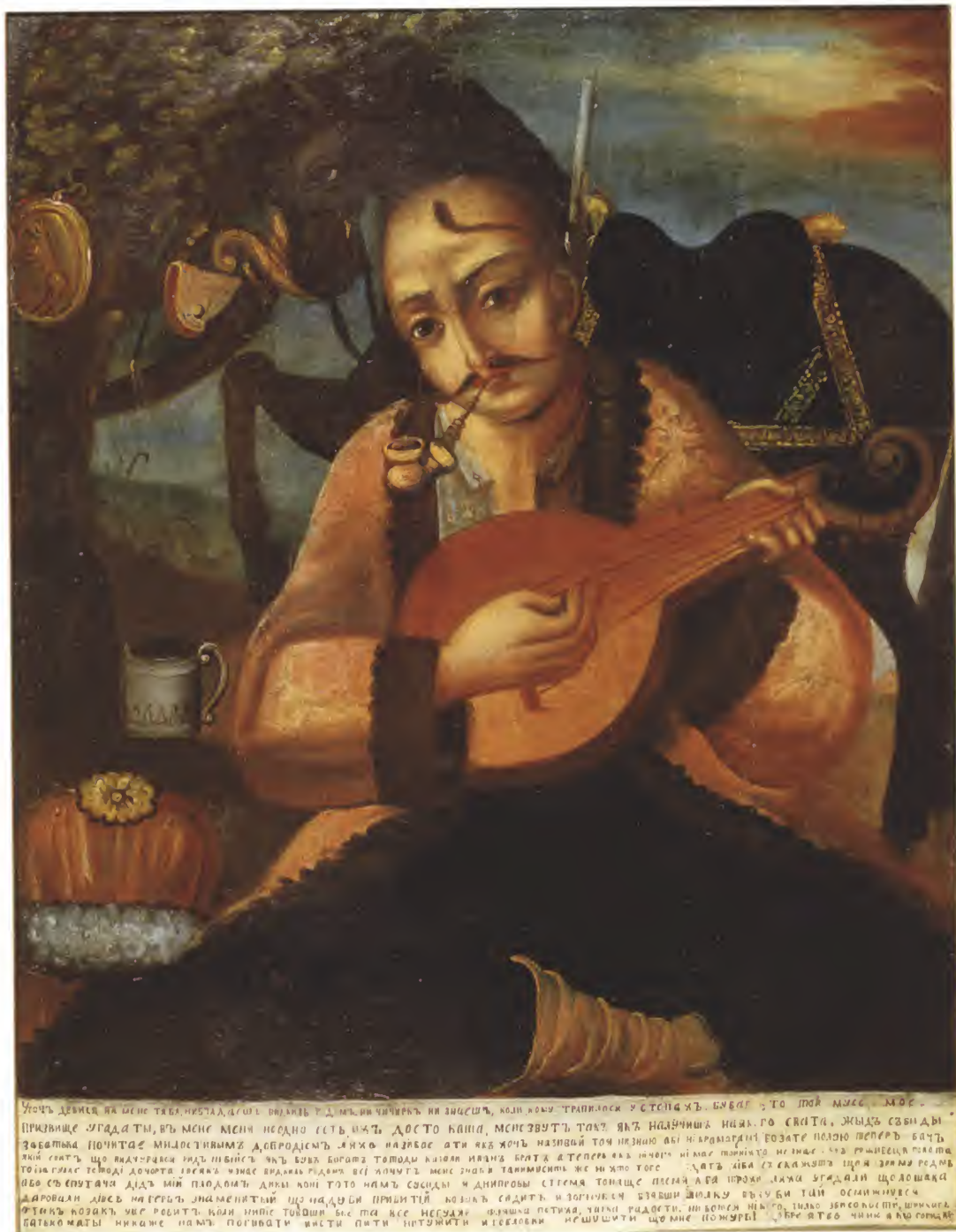
41 Козак Мамай (Козак бардадим...),
кін. XVIII — поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 54 x 65
Запорізький обласний краєзнавчий музей
(ЗКМ 1914/КВ-4154)

COSSACK MAMAI (COSSACK BARDADYM...),
LATE 18th — EARLY 19th c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 54 x 65
ZAPORIZHZHIA OBLAST LOCAL LORE MUSEUM
(ЗКМ 1914/КВ-4154)

42 Козак Мамай, 1-а пол. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 97 x 70
Запорізький обласний краєзнавчий музей
(ЗКМ 1760/КВ-3963)

COSSACK MAMAI, 1ST HALF OF THE 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 97 x 70
ZAPORIZHZHIA OBLAST LOCAL LORE MUSEUM
(ЗКМ 1760/КВ-3963)





43 Козак-бандурист, поч. XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 77,5 x 62
 Національний художній музей України
 (Ж-806)

COSSACK-BANDURIST, EARLY 19th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 77.5 x 62
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
 (Ж-806)



44 Грицько Запорожець, поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 57 x 76
НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ У ЛЬВОВІ ІМ. А. ШЕПТИЦЬКОГО
(Ж-193)

HRYSKO THE ZAPOROZHIAN, EARLY 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 57 x 76
SHEPTYTSKYI NATIONAL MUSEUM IN LVIV
(Ж-193)

45 Козак Мамай, поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 90 x 80
НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
(М-1225)

COSSACK MAMAI, EARLY 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 90 x 80
NATIONAL HISTORY MUSEUM OF UKRAINE
(M-1225)

[illegible]

Ган Іоанн Лаврентій БУВАВА ІСТО ВІСНІ ВІД ЗАСНОВ
БІСНІ АНДРЕА СІМОНІ МАКІАВЕЛІ

ATTORNEY GENERAL (CIVIL) DEPARTMENT
HON. J. H. KELLY, JR., DEPT. OF JUSTICE
TAKES DATE OF BIRTH 12-1-1901

Хоча і не маючі встановити, чи є це дійсно
тільки один і той самий предмет, але



46 Козак—бандурист, 1832 р.
 Лебедин, Сумська обл.
 Полотно, олія, 109 x 87
 Національний художній музей України
 (Ж-813)

COSSACK—BANDURIST, 1832.
 LEBEDYN, SUMY OBLAST.
 CANVAS, OIL, 109 x 87
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
 (Ж-813)



48 Козак Мамай.

Копія з картини Петра Рибки, XIX ст.

Походження невідоме.

Полотно, олія, 71 x 73,5

Національний художній музей України

(Ж-416)

COSSACK Mamai.

COPY OF PETRO RYBKA'S PAINTING OF THE 19TH c.

ORIGIN UNKNOWN.

CANVAS, OIL 71 x 73.5

NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE

(Ж-416)





50 Козак—бандурист, XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 73 x 75,5
 Національний художній музей України
 (Ж-814)

COSSACK—BANDURIST, 19th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 73 x 75.5
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
 (Ж-814)

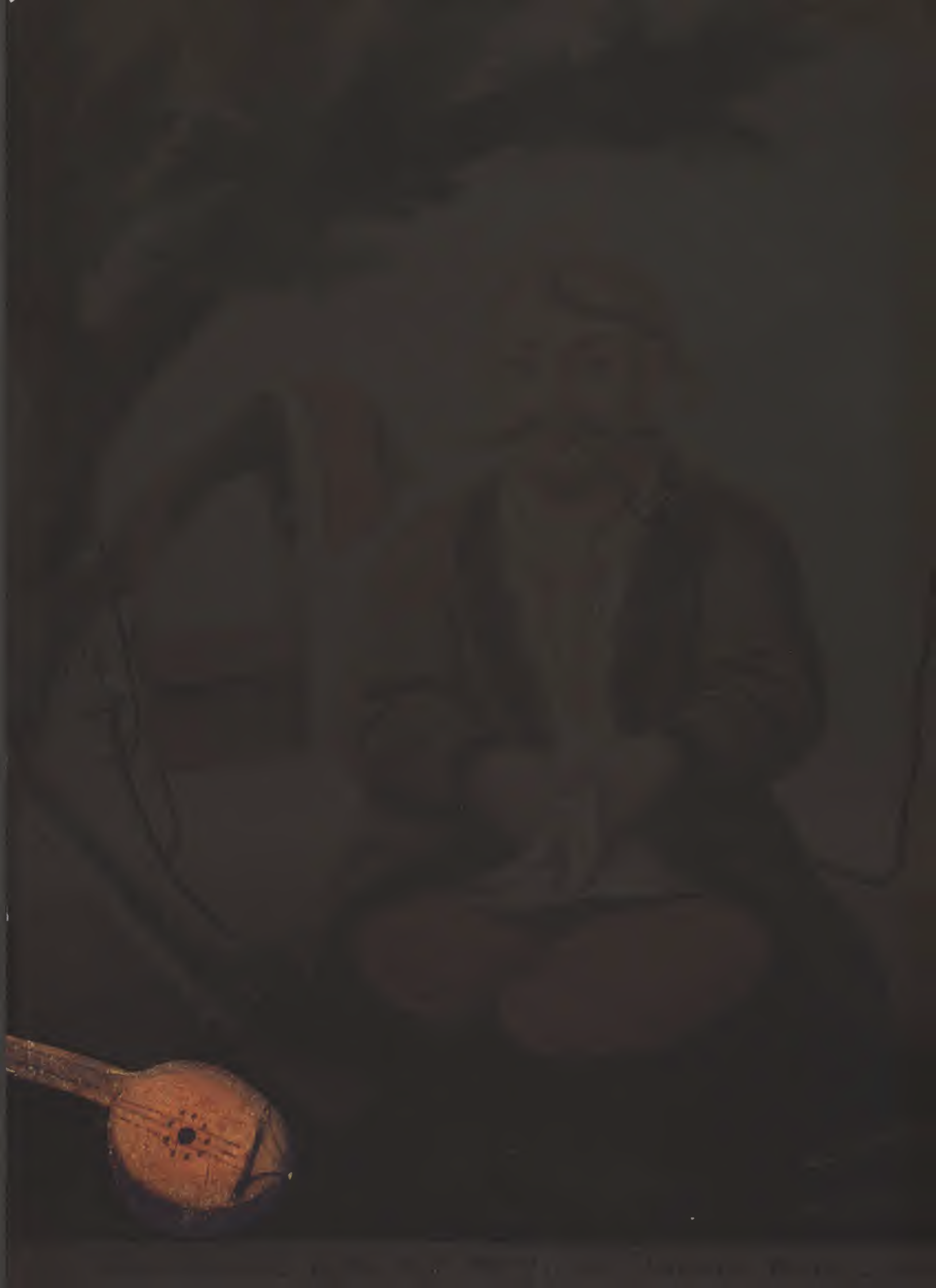






51 Козак – душа правдивая, поч. XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 79 x 73,5
 Національний художній музей України
 (Ж-816)

COSSACK — A TRUE SOUL, EARLY 19th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 79 x 73.5
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
 (Ж-816)





52 Козак-бандурист, XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 53 x 77
Національний художній музей України
(Ж-968)

COSSACK-BANDURIST, 19th c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 53 x 77
NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
(Ж-968)



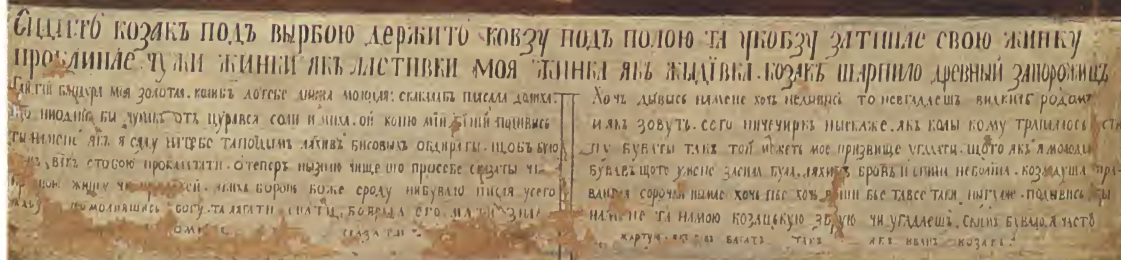






53 Козак — душа правдивая, XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 95 x 75,3
 Національний художній музей України
 (Ж-810)

COSSACK — A TRUE SOUL, 19th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 95 x 75.3
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
 (Ж-810)



**54 Козак Шарпило древній запорожець,
XIX ст.**
Ногайськ
(нині Приморськ, Запорізька обл.)
Полотно, олія, 91 x 70,5
Національний художній музей України
(Ж-803)

COSSACK SHARPYLO,
19TH c.
NOGAISK
(NOW PRYMORSK, ZAPORIZHZHIA OBLAST)
CANVAS, OIL, 91 x 70.5
NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
(X-803)

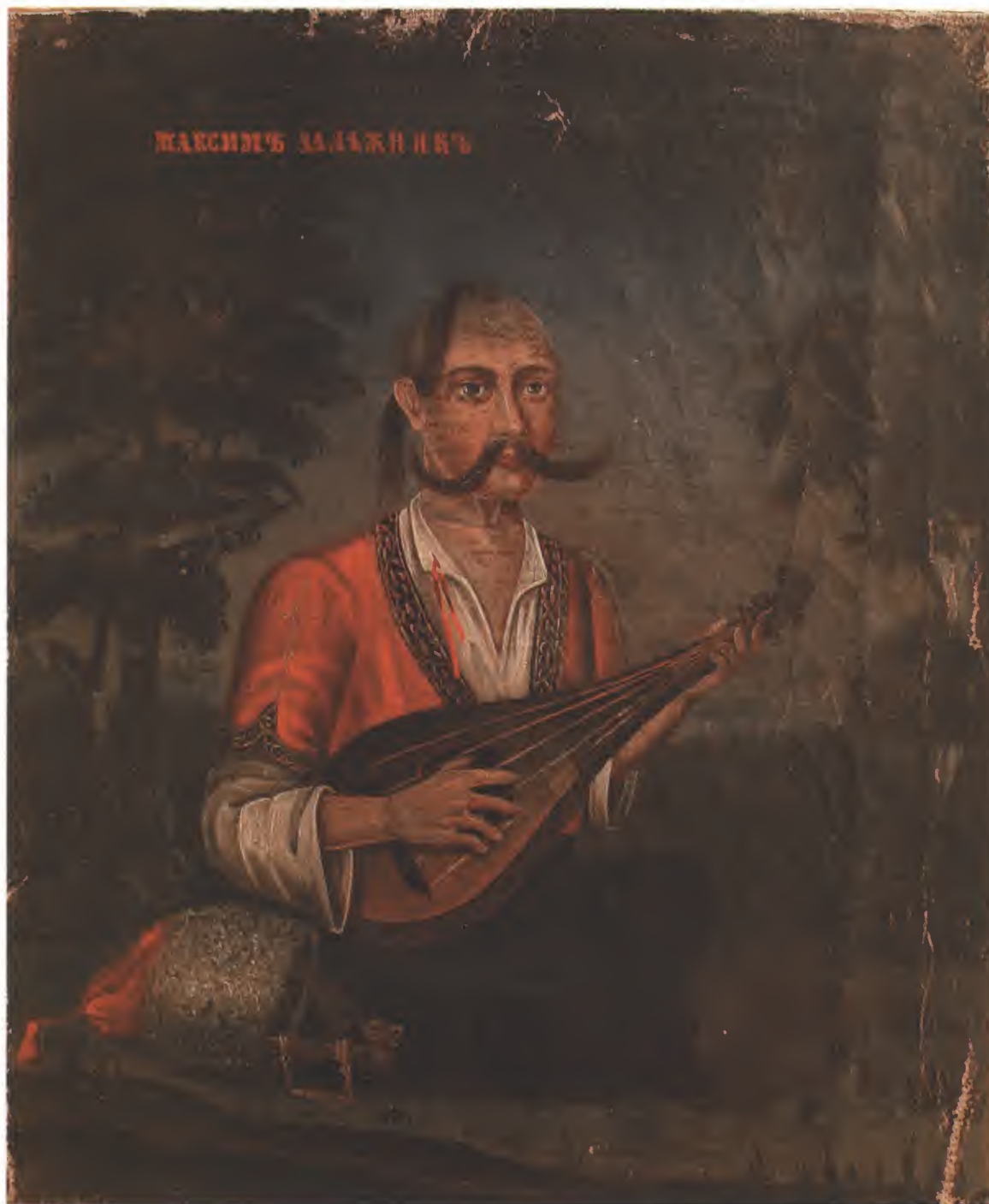






55 Козак МАМАЙ, поч. ХІХ ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 70 x 87
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького
(КП-57251/Х-346)

COSSACK MAMAI, EARLY 19TH c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 70 x 87
YAVORNYTSKYI DNIPROPETROVSK
HISTORICAL MUSEUM
(КП-57251/Х-346)



56 Максим Залужняк. 1858.
 ФЛЕЙШЕР.
 НОВОМИРГОРОД, ХЕРСОНЩИНА.
 Полотно, олія, 52 x 42
 Російський Етнографічний Музей

MAKSYM ZALIZHNIAK. 1858.
 FLEISHER.
 NOVOMYRHOROD, SOUTH UKRAINE.
 CANVAS, OIL, 52 x 42
 RUSSIAN ETHNOGRAPHICAL MUSEUM



57 Козак Мамай, поч. XIX ст.
Походження невідоме
Олія, полотно, 53 x 75
НАЦІОНАЛЬНИЙ ІСТОРИКО-
ЕТНОГРАФІЧНИЙ ЗАПОВІДНИК
«ПЕРЕЯСЛАВ»
(2030)

COSSACK MAMAI, EARLY 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN
CANVAS, OIL, 53 x 75
NATIONAL PEREIASLAV
HISTORICAL AND ETHNOGRAPHICAL
PRESERVE
(2030)



58 Козак-бандурист, поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 53 x 78
Національний художній музей України
(Ж-807)

COSSACK-BANDURIST, EARLY 19TH C.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL 53 x 78
NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
(Ж-807)



59 Козак-бандурист, XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 49,5 x 74
Національний художній музей України
(Ж-817)

COSSACK-BANDURIST, 19th c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 49.5 x 74
NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE
(Ж-817)







60 Козак з ляхом розговор, поч. XIX ст.
Градизьк (нині Градизьк, Полтавська обл.)
Полотно, олія, 67 x 95
Національний художній музей України (Ж-172)

COSSACK MAMAI, EARLY 19th c.
HRADIZHSK, POLTAVA OBLAST
CANVAS, OIL, 67 x 95
NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE (Ж-172)



аговоре ей ей андѣра оя олотая оанвз отеве ѿнка олодая ка
кази пѣждавше того ꙗседѣя ꙗединъ апази озака ѿша равдивая ороути имас
изнокъ ипознаешъ оякъ оуъ се озволяю якъ азовешъ рамаземъ озаге олю ѿт
ина гадада олошака енѣ обраго одаровала ан ай кз юлода ѿбавѣ ота
кз енѣ оповѣся тото аъ наобра аншъ аша оаих коро вѣтъ зѣнеть кз
лицо аде ипознѣтъ пѣ ꙗва ка вѣрина всерука ѿ опитъ ꙗкожъ
ѿ мнѣи обѣи



ро моя золотомъ кнѣзь дѣлаетъ... колдѣи, сѣ хвалѣ...
серую то ниодимъ пѣснѣ, аниодимави... ни оу н...
пакъ воши въе авсе ницѣне, хотъ дивн...
и всѣ позволяю, аякъ назовемъ мене...
тѣ головникъ жѣ нехотѣ мое приземлѣе чѣстѣ...
и дай мѣ тѣ аке колдѣи... сѣбѣ и мѣ колдѣи... колдѣи...



61 Козак-бандурист, XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 62 x 93
 Національний художній музей України (Ж-818)

COSSACK-BANDURIST, 19th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 62 x 93
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE (Ж-818)



62 Козак-бандурист, поч. XIX ст.
Катеринодар (нині Краснодар, РФ).
Полотно, олія, 70 x 51
Національний художній музей України (Ж-967)

COSSACK-BANDURIST, EARLY 19TH C.
YEKATERYNODAR (NOW KRASNODAR, RUSSIA).
CANVAS, OIL, 70 x 51
NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE (Ж-967)



Handwritten text in a cursive script, likely a musical score or a list of names, written on a piece of parchment or paper. The text is arranged in several lines and appears to be a continuation of the musical notation or a related document.





63 МАМАЙ — СЛАВНОЇ КОЗАК, ХІХ ст.
 ЧИГИРИНСЬКИЙ Р-Н, ЧЕРКАСЬКА ОБЛ.
 Полотно, олія, 50 x 64
 Національний художній музей України (Ж-809)

MAMAI — A GOOD COSSACK, 19th c.
 CHYHYRYN DISTRICT, CHERKASY OBLAST
 CANVAS, OIL, 50 x 64
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE (Ж-809)



64 Козак МАМАЙ, XIX ст.
 БОРОВИЦЯ, ЧИГИРИНСЬКИЙ Р-Н, ЧЕРКАСЬКА ОБЛ.
 ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 70 x 105
 НАЦІОНАЛЬНИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ УКРАЇНИ (Ж-804)

COSSACK MAMAI, 19TH C.
 BOROVYTSIA, CHYHYRYN DISTRICT, CHERKASY OBLAST
 CANVAS, OIL, 70 x 105
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE (Ж-804)



ШІЙ
НЫТРЕВА
НАМЗ

«НИКОЛА ГРЕШНІЙ
НИКОПІЙІА Я ДІЛАЮ ПАНО
ЗМІЛІСЯ»

ПЛОТАТЬ СПАСЕНІЄМЪ 34-

НОВА.

ПЫЙ ЗАМЫСЛІА ТАКІ
ЗАВІСІА ЖІВІА



65 Козак МАМАЙ, КІН. XVIII ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 71 x 57,5
Приватна збірка (Київ)

COSSACK MAMAI, LATE 18TH c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 71 x 57.5
PRIVATE COLLECTION (KYIV)



66 Козак Мамай, поч. XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 68,5 x 83
 Національний художній
 музей України (Ж-815)

COSSACK MAMAI, EARLY 19TH C.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 68.5 x 83
 NATIONAL ART MUSEUM
 OF UKRAINE (Ж-815)





67 Козак МАМАЙ, ХІХ ст.
 Чигиринський р-н, Черкаська обл.
 Полотно, олія, 41 x 100
 Національний художній музей України (Ж-986)

COSSACK MAMAI, 19th c.
 CHYHYRYN DISTRICT, CHERKASY OBLAST
 CANVAS, OIL, 41 x 100
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE (Ж-986)



ЗАКЪ МАЛАН.





68 Козак МАМАЙ, ХІХ ст.
 Тиньки, Чигиринський р-н, Черкаська обл.
 Полотно, олія, 65 x 99,5
 Національний художній музей України (Ж-802)

COSSACK MAMAI, 19th c.
 TYNKY, CHYHYRYN DISTRICT, CHERKASY OBLAST
 CANVAS, OIL, 65 x 99.5
 NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE (Ж-802)





69 Козак МАМАЙ, поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 66 х 122
НАЦІОНАЛЬНИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ УКРАЇНИ (Ж-805)

COSSACK MAMAI, LATE 19TH c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 66 x 122
NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE (Ж-805)

КОЗАКЪ







Гей Бандуро моя золота я колывь до тисве жинки молодая,
 Булав ий одь мене весела утиха скакала в туляла в досого лиха,
 Хоть дывися на мене таба невідаеш, видкиль родомг як зобуть ниги тирь не скажеш,
 Келы траплялося кому устепак вувати, то той може призьище мое угадати,
 Жылтывиди заридишо ватька погытас, мылостыбым дуб родіемі дхала называс,

Нывись як вогать тоди вси кажут що Ивань брате, а теште
 Як нигого нымле то нигто и нызнае а як розжывеца голода
 Та затуляе тоди догорта роду и всякє лизнае за все докге
 За все докге та тнаько як здамаю вмырати що нигкому буде поховати
 Жидь вонься ляхь нипрыступе Жибз збигхка заноту в байраки поцууге.

70 Козак Мамай, ХІХ ст.

Походження невідоме.

Полотно, олія, 94 x 72

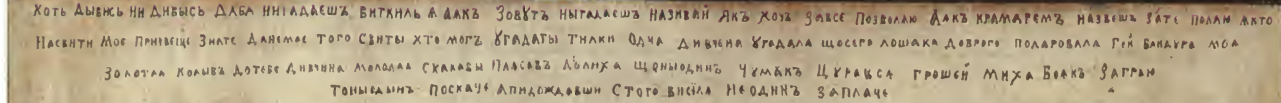
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького (КП-57481/Х-589)

Cossack Mamai, 19th c.

ORIGIN UNKNOWN.

CANVAS, OIL, 94 x 72

DNIPROPETROVSK YAVORNYTSKYI
HISTORICAL MUSEUM (КП-57481/Х-589)



(КП-57179/Х-274)

(КП-57491/Х-599)

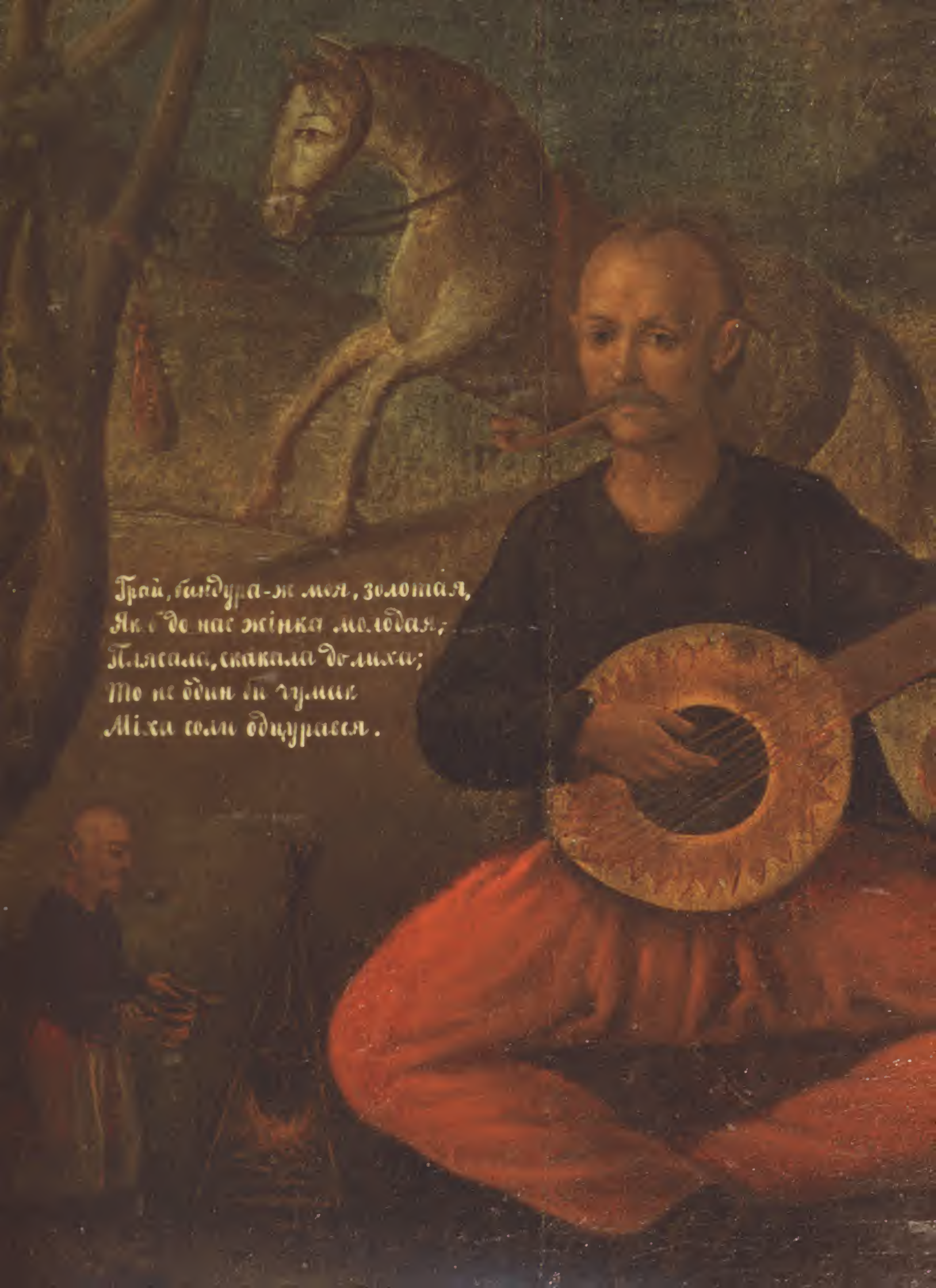
(КП-57491/Х-599)

ЗАПОРОЖЕЦЪ.



Хочь ты и дивисся на мене, та вѣ. Невѣдаєшъ Якъ зовуть, и видкии
родомъ ни чиниръ не знаєшъ. Коли кому трапилось, устѣпѣхъ вѣбѣти,
тотой мое призивище можехъ утѣдѣти. У мене имья не одно, а есть
Его до кѣтѣ. Тѣхъ зѣвѣтъ якъ нѣлѣдчишъ нѣлкого свѣтѣ. Жыдѣхъ
зѣ быдѣ зѣ рдного бѣткѣ почытѣе. Милостывымъ Добродѣемъ
лѣхѣ нѣзылѣе, а ты, лѣхъ хочь нѣзовы, на вѣе позволяю, а вы
лышъ не крѣмѣремъ бо зѣте полюю. Не вчылся Я локтемъ
миратъ. Лышъ знѣю Постаѣи, кѣпите хлѣбѣ зѣ пѣлѣ Пѣ
лицѣхъ, то наши зѣбѣвы! Примите вѣ сичи жынокъ не мѣе,
всѣхъ прѣте знѣе. Трохи лѣхѣ Утѣдѣлѣ що конѣ зѣ си
дломъ подѣрѣвлѣ. Пѣрѣдѣ. Якъ кинѣ вѣ поан то тѣхъ и
козѣхъ не безъ доли. Кѣды хоче тѣды и скѣче зѣкозѣкомъ
ни хто не зѣпѣлѣе! Стѣны жѣ мой Стѣны золотѣи зѣг
рѣйте минѣ сѣ тѣхѣ, а чѣи козѣхъ не тѣжыще позѣбѣде
лыхѣ, Якъ день тѣхъ и ничѣ, нѣдѣмѣи лѣхѣ обидѣаты, а бо вѣ
жыдѣ мишокъ грошей вѣзѣты нѣропѣлаты отъ жѣхѣ высѣнѣ
нѣстѣпѣе, що на умѣ трѣбѣ окончыть, та ще мене те жѣхѣхѣ,
лѣхъ невѣчѣ жыдѣ, то тѣхъ Якъ лѣхѣ корѣцѣ Порожнѣи
былѣкѣ огыдѣ. Гѣи бѣндѣрѣ моѣ Золотѣа колыѣ до тебе жынкѣ
молодѣа скакѣлѣ вѣ пѣхѣлѣ вѣ до свого лѣхѣ, неodynъ бы

уѣмѣхъ сѣдѣвѣхѣ солы мѣхѣ. Козѣхъ дѣшѣ пѣрѣдѣлѣа.
сѣрѣчкѣ не мѣе колы ны пѣе то воши вѣе тѣхѣ не гѣлѣе:
Гѣи Гѣи Якъ Я молодѣи вѣбѣлѣ, що то вѣ мене вѣлѣ зѣ
смылѣ лѣхѣхѣ вѣчѣи, и рѣкѣ не мѣлѣа, а тепѣрѣ и вошѣ
смылѣхѣ одъ лѣхѣ сѣдѣтѣа плѣчи и нѣгѣи вѣлѣтѣ лѣхѣ
дѣнѣ по пѣбѣтѣсѣа, тѣхъ то бѣчѣ недовѣа анѣ нѣхѣхѣ
годынѣа скоро цѣите и вѣне, Якъ уполѣи Былинѣа.
тѣ щежѣ Минѣ не чѣа на лѣви вѣмирѣты, по щѣ лѣчѣе
вѣрѣе охѣтѣ зѣ лѣхѣхѣмѣ гѣлѣаты, тѣ жѣлѣ, що николи
бѣде похѣлѣаты, тѣхѣхѣхѣ зѣбѣлѣтѣсѣа, а лѣхѣ не пѣнѣстѣпѣты,
хѣлѣа лѣкѣ зѣвѣрокѣа вѣ бѣнѣрѣкѣ поцѣнѣтѣ, и сѣрѣдѣи
пѣнѣстѣрѣивѣшы на рѣсѣ пѣтѣи мѣшѣ, щѣи тѣмѣ вѣдѣломѣи
нѣмѣтѣа пѣпы моѣ дѣшѣ, лышъ жѣхѣдѣ и лѣхѣ носѣа
вѣ терѣты, а чѣи тѣмѣ пѣрикнѣтѣа що нѣкѣдѣа дѣа
смерѣты, Хотѣ трохи и зѣнѣдѣщѣхѣ тѣ ще чѣнѣтѣ
плѣчи, пѣвѣлѣлѣ зѣ лѣхѣхѣмѣ грѣчи, хотѣ трохи
розѣлѣтѣтѣа лѣхѣлѣа, лѣхѣ одъ жѣрѣо бѣлохѣ, ще
онѣ лижѣтѣа и мѣшѣкѣтѣа сѣромѣхѣа.
нтои не одного зѣвѣлѣтѣа
а а х а !

A painting of a man with a mustache, wearing a dark shirt and red trousers, sitting and playing a bandura. He is holding a long pipe in his mouth. In the background, a horse is visible. The scene is set in a rustic, outdoor environment with trees and a fence.

Грай, бандуро-моя, золотаю,
Як і до нас жінка молодая;
Плясала, скакала до миха;
То не один би чулих
Міха коли одиурася.



73 Козак МАМАЙ (Іван брат...), XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 84 x 70
 Дніпропетровський історичний музей
 ім. Д. І. Яворницького (КП-57483/X-591)

COSSACK MAMAI, 19th c.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 84 x 70
 YAVORNYTSKYI DNIPROPETROVSK
 HISTORICAL MUSEUM (КП-57483/X-591)

74 Козак—бандурист, XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 90 х 69
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького [КП-57097/Х-192]

COSSACK-BANDURIST, 19TH c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 90 х 69
YAVORNYTSKYI DNIPROPETROVSK
HISTORICAL MUSEUM [КП-57097/Х-192]





75 Козак Мамай, поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 68 x 93
Херсонський обласний
краєзнавчий музей (X-60)

COSSACK MAMAI, EARLY 19th c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 68 x 93
KHERSON OBLAST LOCAL
LORE MUSEUM (X-60)



76 Козак Мамай, поч. XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 68 x 77,5
Музей народної архітектури
та побуту НАН України
(KB-147/19 /Ж-376)

COSSACK MAMAI, EARLY 19th c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 68 x 77.5
MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND EVERYDAY LIFE,
NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE
(KB-147/19 /Ж-376)



ИБЕШ ДОКТЕМЪ ЖИРАТИ ЛИШЪ ЗНАЮ ПОСТАВЫ: КУПИВЪ ПАПЫ
 ЯТЬ ПАЛЦЕВЪ ТОЖЪ НАШИ ЗАБАВЫ: ЛЯХИНЯ БРАЖА ЯКЪ
 УТЪ КОЛИСЬ УГАДАЛА: ЯКЪ МЕНИ СЪГДА ЛОШАКА ПОДАВУВАЛА
 УНИЖЪ МОИ СТРУНЫ ЗАГРАЙТЕ МЕНИ СТЫХА: АСЕЙ КОЗАКЪ ГАЙДАМАКА
 УДЕ СВОГО ЛЫХА: БАНДУРА МОЯ ДОРОГА: КОЛИВЪ ДОТЕВЕ ЖИНКА
 КОДА: ШОВЪ СКАКАЛА ИСТИВАЛА ДОЛИХА: ИШЕНОЛИНЪ БЫ

ТАЩЕ НЕ ЗАРЖАВИЛА САБАЯ МОЯ СБАХА ХОТЬ
 ПАСОКОЮ ВМЫЛАСЬ: АТАКЫ ЦЕ ЯКЪ БЫ РОСУХОД
 ТО НЕЩА БЪ ГОЛОВА СПЛЧЕЙ ПОКОТИЛАСЬ: ТАЙ ЛУ
 ЯКЪ БЯЗНЕ ТЕТИБОЮ: ТОМУСИТЪ БТИКАТЫ ХАНЪ
 ЗОДНОЮ: ЯКЪ ПИДЧАСЪ ОХОТЫ ДОСТАНЕ: ТОЙ НАПІКУ
 ТАЙ ОУЧНИЦЯ УМЕНЕ МОТОРНА ЯКЪ ПІДЗ





77 Козак МАМАЙ, серед. XIX ст.
СКРИНЯ.
КУЗЕМЕННЕ, ОХТИРСЬКИЙ Р-Н, СУМСЬКА ОБЛ.
ДЕРЕВО, МЕТАЛ, МАЛЮВАННЯ ОЛІЙНИМИ ФАРБАМИ,
75 x 103,5 x 68,5
МУЗЕЙ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ
НАН УКРАЇНИ (ДМ-2712)

COSSACK MAMAI, mid-19th c.
CHEST.
KUZEMENNE, OKHTYRKA DISTRICT, SUMY OBLAST
WOOD, METAL, OIL, 75 x 103.5 x 68.5
MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE
AND EVERYDAY LIFE, NATIONAL ACADEMY
OF SCIENCES OF UKRAINE (ДМ-2712)



78 Козак Мамай, поч. XX ст.
 ПОЛІКАРП ЗАХАРЕНКО (1876—1934)
 ПОЛТАВСЬКА ОБЛ.
 ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 97,2 x 74,3
 УЦНК «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА» (KH-6919/Ж-614)

COSSACK MAMAI, EARLY 20TH C.
 POLIKARP ZAKHARENKO (1876—1934)
 POLTAVA OBLAST
 CANVAS, OIL, 97.2 x 74.3
 IVAN HONCHAR MUSEUM (KH-6919/Ж-614)



79 Козак МАМАЙ, поч. XX ст.

Полікарп Захаренко (1876—1934)

Остап'є, Великобагачанський р-н, Полтавська обл.

Полотно, олія, 95 x 75

Музей народної архітектури та побуту

НАН України

(KB-922/221 /Ж-2142)

COSSACK MAMAI, EARLY 20th c.

POLIKARP ZAKHARENKO (1876—1934)

OSTAP'YE, VELUYKA BANASHCHKA DISTRICT, POLTAVA OBLAST

CANVAS, OIL, 95 x 75

MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND EVERYDAY LIFE,

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE

(KB-922/221 /Ж-2142)





80 Козак МАМАЙ, ХІХ ст.
СКРИНЯ.
НІЖИН, ЧЕРНІГІВСЬКА ОБЛ.
ДЕРЕВО, МЕТАЛ, МАЛЮВАННЯ ОЛІЙНИМИ ФАРБАМИ,
70 x 104 x 56
МУЗЕЙ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО
ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА (Д-4605)

COSSACK MAMAI, 19TH c.
CHEST.
NIZHYN, CHERNIHIV OBLAST
WOOD, METAL, OIL,
70 x 104 x 56
UKRAINIAN FOLK DECORATIVE
ART MUSEUM (Д-4605)



Хочь дывись на мене, такь невгадаешь виткиль родомь я, и якъ звуть ни чычыркь не скажешь. Колыбь трапилось у степи вуваты, то той мое прозвыще можеть угадаты. Ау мене прозвыще не одно, есть ихъ до ката, якъ налучышь на якого свата, то той и прозвыще мое може угадаты. Жыль изь биды за ридного батька почытае; Милостивымь Добродіемь ляхъ называе. Якъ хочь мене называй абы ны крима ренз зате то поляю. Мене тики ляхва угадала якъ коня даровала. А теперь я старый ставь, и воша одолила; А ясь юра въ парчевой кужухъ убрався, ото тилько и горе стало шо въ плясци горилки не стало! Гей бандура моя золотая якъ до тебе жинка молодая. скакала въ плясала въ ажъ до лыха! А теперь годи стыпызнаты прошло время пора Умирати.....



82 Козак МАМАЙ, 1846 р.

Скриня.

Полісся.

ДЕРЕВО, МЕТАЛ, МАЛЮВАННЯ ОЛІЙНИМИ ФАРБАМИ, 83 x 97,5 x 61
НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНИ (PM-33)

COSSACK MAmai, 1846

CHEST.

POLISSIA AREA

WOOD, METAL, OIL, 83 x 97.5 x 61
NATIONAL LITERATURE MUSEUM OF UKRAINE (PM-33)





83 Козак МАМАЙ, поч. XX ст.
 Полікарп Захаренко (1876—1934)
 Остап'є, Великобагачанський р-н, Полтавська обл.
 Полотно, олія, 106,5 x 75
 Приватна збірка (Київ)

COSSACK MAMAI, EARLY 20th c.
 POLIKARP ZAKHARENKO (1876—1934)
 OSTAPYE, VELUYKA BAHACHKA DISTRICT, POLTAVA OBLAST.
 CANVAS, OIL, 106.5 x 75
 PRIVATE COLLECTION (KYIV)



84 Козак Мамай, поч. XX ст.

Полікарп Захаренко (1876 — 1934)

Остап'є, Великобагачанський р-н, Полтавська обл.

Полотно, олія, 102 x 73

Музей народної архітектури

та побуту НАН України

(КВ-783/64 /Ж-1996)

Cossack Mamai, early 20th c.

POLIKARP ZAKHARENKO (1876 — 1934)

OSTAP'YE, VELUKA BAHACHKA DISTRICT, POLTAVA OBLAST.

CANVAS, OIL, 102 x 73

MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND

DAILY LIFE OF UKRAINE

(KB-783/64 /Ж-1996)





85 Козак Мамай, XVIII ст.

Скриня.

Липове, Глобинський р-н, Полтавська обл.

Дерево, метал, малювання олійними фарбами,
64 x 115 x 61

Музей українського народного
декоративного мистецтва (Д-4436)

Cossack Mamai, 18th c.

CHEST.

LYPOVE, HLOBYN DISTRICT, POLTAVA OBLAST

WOOD, METAL, OIL,
64 x 115 x 61

MUSEUM OF UKRAINIAN FOLK DECORATIVE ART
(Д-4436)



86 Козак Мамай, 1-а пол. XIX ст.
Остап'є, Великобагачанський р-н, Полтавська обл.
Полотно, олія, 81 x 66
Чернігівський обласний художній музей (Ж-40)

COSSACK MAMAI, 1ST HALF OF THE 19TH C.
OSTAPYIE, VELIKA BAHACHKA DISTRICT, POLTAVA OBLAST
CANVAS, OIL, 81 x 66
CHERNIHIV OBLAST ART MUSEUM (Ж-40)

87 Козак-бандурист, 1893 р.
Федір Стовбуненко (прибл. 1864—1933)
Полотно, олія, 98 x 65
Збірка Василя Кулі (Київ)

COSSACK-BANDURIST, 1893
FEDIR STOVBUNENKO (CA. 1864—1933)
CANVAS, OIL, 98 x 65
COLLECTION OF VASYL KULIA (KYIV)



88 Козак-бандурист, 1929 р.
Федір Стовбуненко (прибл. 1864—1933)
Полотно, олія, 95 x 76
Приватна збірка (Київ)

COSSACK-BANDURIST, 1929
FEDIR STOVBUNENKO (ca. 1864—1933)
CANVAS, OIL, 95 x 76
PRIVATE COLLECTION (KYIV)

89 Козак-бандурист, бл. 1890 р.
Федір Стовбуненко (прибл. 1864 – 1933)
Полотно, олія, 83 x 71
Полтавський художній музей (Ж-530)

COSSACK-BANDURIST, ca. 1890
FEDIR STOVBUNENKO (ca. 1864—1933)
CANVAS, OIL, 83 x 71
POLTAVA ART MUSEUM (Ж-530)



1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 2100. 2101. 2102. 2103. 2104. 2105. 2106. 2107. 2108. 2109. 2110. 2111. 2112. 2113. 2114. 2115. 2116. 2117. 2118. 2119. 2120. 2121. 2122. 2123. 2124. 2125. 2126. 2127. 2128. 2129. 2130. 2131. 2132. 2133. 2134. 2135. 2136. 2137. 2138. 2139. 2140. 2141. 2142. 2143. 2144. 2145. 2146. 2147. 2148. 2149. 2150. 2151. 2152. 2153. 2154. 2155. 2156. 2157. 2158. 2159. 2160. 2161. 2162. 2163. 2164. 2165. 2166. 2167. 2168. 2169. 2170. 2171. 2172. 2173. 2174. 2175. 2176. 2177. 2178. 2179. 2180. 2181. 2182. 2183. 2184. 2185. 2186. 2187. 2188. 2189. 2190. 2191. 2192. 2193. 2194. 2195. 2196. 2197. 2198. 2199. 2200. 2201. 2202. 2203. 2204. 2205. 2206. 2207. 2208. 2209. 2210. 2211. 2212. 2213. 2214. 2215. 2216. 2217. 2218. 2219. 2220. 2221. 2222. 2223. 2224. 2225. 2226. 2227. 2228. 2229. 2230. 2231. 2232. 2233. 2234. 2235. 2236. 2237. 2238. 2239. 2240. 2241. 2242. 2243. 2244. 2245. 2246. 2247. 2248. 2249. 2250. 2251. 2252. 2253. 2254. 2255. 2256. 2257. 2258. 2259. 2260. 2261. 2262. 2263. 2264. 2265. 2266. 2267. 2268. 2269. 2270. 2271. 2272. 2273. 2274. 2275. 2276. 2277. 2278. 2279. 2280. 2281. 2282. 2283. 2284. 2285. 2286. 2287. 2288. 2289. 2290. 2291. 2292. 2293. 2294. 2295. 2296. 2297. 2298. 2299. 2300. 2301. 2302. 2303. 2304. 2305. 2306. 2307. 2308. 2309. 2310. 2311. 2312. 2313. 2314. 2315. 2316. 2317. 2318. 2319. 2320. 2321. 2322. 2323. 2324. 2325. 2326. 2327. 2328. 2329. 2330. 2331. 2332. 2333. 2334. 2335. 2336. 2337. 2338. 2339. 2340. 2341. 2342. 2343. 2344. 2345. 2346. 2347. 2348. 2349. 2350. 2351. 2352. 2353. 2354. 2355. 2356. 2357. 2358. 2359. 2360. 2361. 2362. 2363. 2364. 2365. 2366. 2367. 2368. 2369. 2370. 2371. 2372. 2373. 2374. 2375. 2376. 2377. 2378. 2379. 2380. 2381. 2382. 2383. 2384. 2385. 2386. 2387. 2388. 2389. 2390. 2391. 2392. 2393. 2394. 2395. 2396. 2397. 2398. 2399. 2400. 2401. 2402. 2403. 2404. 2405. 2406. 2407. 2408. 2409. 2410. 2411. 2412. 2413. 2414. 2415. 2416. 2417. 2418. 2419. 2420. 2421. 2422. 2423. 2424. 2425. 2426. 2427. 2428. 2429. 2430. 2431. 2432. 2433. 2434. 2435. 2436. 2437. 2438. 2439. 2440. 2441. 2442. 2443. 2444. 2445. 2446. 2447. 2448. 2449. 2450. 2451. 2452. 2453. 2454. 2455. 2456. 2457. 2458. 2459. 2460. 2461. 2462. 2463. 2464. 2465. 2466. 2467. 2468. 2469. 2470. 2471. 2472. 2473. 2474. 2475. 2476. 2477. 2478. 2479. 2480. 2481. 2482. 2483. 2484. 2485. 2486. 2487. 2488. 2489. 2490. 2491. 2492. 2493. 2494. 2495. 2496. 2497. 2498. 2499. 2500. 2501. 2502. 2503. 2504. 2505. 2506. 2507. 2508. 2509. 2510. 2511. 2512. 2513. 2514. 2515. 2516. 2517. 2518. 2519. 2520. 2521. 2522. 2523. 2524. 2525. 2526. 2527. 2528. 2529. 2530. 2531. 2532. 2533. 2534. 2535. 2536. 2537. 2538. 2539. 2540. 2541. 2542. 2543. 2544. 2545. 2546. 2547. 2548. 2549. 2550. 2551. 2552. 2553. 2554. 2555. 2556. 2557. 2558. 2559. 2560. 2561. 2562. 2563. 2564. 2565. 2566. 2567. 2568. 2569. 2570. 2571. 2572. 2573. 2574. 2575. 2576. 2577. 2578. 2579. 2580. 2581. 2582. 2583. 2584. 2585. 2586. 2587. 2588. 2589. 2590. 2591. 2592. 2593. 2594. 2595. 2596. 2597. 2598. 2599. 2600. 2601. 2602. 2603. 2604. 2605. 2606. 2607. 2608. 2609. 2610. 2611. 2612. 2613. 2614. 2615. 2616. 2617. 2618. 2619. 2620. 2621. 2622. 26



90 Кримський Запорожець, ХІХ ст.
Веприк, Фастівський р-н, Київська обл.
Полотно, олія, 66,5 x 96
УЦНК «Музей Івана Гончара»
(КН-3005/Ж-615)

CRIMIA ZAPOZHIAN, 19th c.
VEPRYK, FASTIV DISTRICT, KYIV OBLAST.
CANVAS, OIL, 66.5 x 96
IVAN HONCHAR MUSEUM
(KH-3005/J-615)



91 Козак-бандурист, 1928 р.
 Федір Стовбуненко (прибл. 1864 - 1933)
 Остап'є, Великобагачанський р-н,
 Полтавська обл.
 Полотно, олія, 98 x 79,3
 УЦНК «Музей Івана Гончара»
 (КН-6283/Ж-612)

COSSACK-BANDURIST, 1928
 FEDIR STOVBUNENKO (ca. 1864 - 1933)
 OSTAPYE, VELYKA BAHACHKA DISTRICT,
 POLTAVA OBLAST
 CANVAS, OIL, 98 x 79.3
 IVAN HONCHAR MUSEUM
 (KH-6283/J-612)



92 Козак МАМАЙ, XIX ст.
Походження невідоме.
Полотно, олія, 107 x 157
Збірка Василя Кулі (Київ)

COSSACK MAMAI, 19th c.
ORIGIN UNKNOWN.
CANVAS, OIL, 107 x 157
COLLECTION OF VASYL KULIA (KYIV)





93 Козак Мамай із Жалкого, XIX ст.
 Походження невідоме.
 Полотно, олія, 58,5 x 75,5
 Центральний державний архів-музей
 літератури і мистецтва України
 (КВ-6190/Ж-176)

COSSACK MAMAI FROM ZHALKE VILLAGE, 19TH C.
 ORIGIN UNKNOWN.
 CANVAS, OIL, 58.5 x 75.5
 CENTRAL STATE ARCHIVE-MUSEUM
 OF LITERATURE AND ART OF UKRAINE
 (KB-6190/J-176)



94 Козак Мамай, ХІХ ст.
СКРИНЯ.
ЛЕБЕДИН, СУМСЬКА ОБЛ.
ДЕРЕВО, МЕТАЛ, МАЛЮВАННЯ ОЛІЙНИМИ
ФАРБАМИ, 82,5 x 108 x 63
ЗБІРКА БОРИСА ТКАЧЕНКА (ЛЕБЕДИН)

COSSACK MAMAI, 19TH C.
CHEST.
LEVEDYN, SUMY OBLAST
WOOD, METAL, OIL,
82.5 x 108 x 63
COLLECTION OF BORYS TKACHENKO (LEBEDYN)



et cetera. In nomine Domini Amen. Fin. Amen. Amen.



2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016

2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016

2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016
 2016 2016 2016 2016



95 Козак Мамай
Двері.
Поч. ХІХ ст. Центральна Україна.
Дерево, малювання олійними фарбами,
169 x 76
Черкаський обласний краєзнавчий музей
(КВ-365)

COSSACK MAMAI
DOOR.
EARLY 19TH C. CENTRAL UKRAINE.
WOOD, OIL,
169 x 76
CHERKASSY OBLAST LOCAL LORE MUSEUM
(KB-365)

1 Портрет бандуриста

XVII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 79 x 56,8

Львівська галерея мистецтв

№ Ж-2854

Збірки: Фонд Ієроніма Садовського

(Fundacja im. Hieronima Sadowskiego,

№ 45); Промисловий музей у Львові

(Muzeum Przemysłowe we Lwowie)

2 Козак-бандурист

Початок XIX ст.

Копія з картини 1642 р. (?) Походження невідоме

Полотно, олія, 65 x 96

Харківський художній музей

№ 779-ЖРУ

Надійшла до музею у 1958 р.

з Міністерства культури УРСР

Збірки: приватна збірка (Київ)

3 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 72 x 85

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57176/X-271

Надійшла до музею від Д. Яворницького

Реставрація: 1966 р.

4 Іван Василевич. Кутовий запорізький козак

XIX ст.

Полотно, олія, 80 x 78

Харківський історичний музей

№ Ж-565

Надійшла до музею у 1951 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

5 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 100 x 88,5

Чернігівський обласний художній музей

№ Ж-24

Надійшла до музею у 1984 р.

Збірки: Історичний музей Української РСР;

Чернігівський історичний музей

ім. В. Тарновського (1952–1984 рр.)

Реставрація: 1954–1955 рр., Державна

науково-дослідна реставраційна майстерня;

1984–1986 рр., там само

(реставратор Т. Бичко)

6 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 37 x 60

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57245/X-340

Надійшла до музею від Д. Яворницького

7 Козак-бандурист

Фрагмент настінного розпису

XVIII ст.

Походження невідоме

Тиньк, олія, 40,7 x 33,6

Національний художній музей України

№ Ж-431

Збірки: Церковно-археологічний музей при

Київській духовній академії; Лаврський

музей (надійшла на початку 1920-х рр.);

«Музей України» (збірка П. Потоцького,

надійшла у 1929 р.)

Реставрація: 1977 та 1985 рр., реставраційна

майстерня Київського державного музею

українського образотворчого мистецтва

(реставратор В. Семенюк)

8 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 85 x 55

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57125/X-220

Надійшла до музею від Д. Яворницького

(до 1903 р.)

Реставрація: 1949 р., Дніпропетровський

історичний музей ім. Д. І. Яворницького;

1966 р.

9 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 99 x 76

Красноградський краєзнавчий музей

ім. П. Д. Мартиновича

№ 1353

Надійшла до музею у 1956 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького (КП 51424/X-532)

10 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 90 x 83,5

Національний музей Тараса Шевченка

№ Ж-438

Надійшла до музею 1976 р.

(дар С. Таранушенка)

Реставрована

11 Козак Мамай

Кінець XVIII ст.

Походження невідоме

Дерево, мінеральні фарби, 50 х 35

Нікопольський державний

краєзнавчий музей

№ КН-1453/Х-53

До 20-х рр. XX ст. зберігалась

у приватної особи (Нікополь)

12 Бондаренко – отаман гайдамаків

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 66 х 48

Національний заповідник «Хортиця»

№ КН-1034/Ж – 13

Надійшла до музею у 1971 р.

Збірки: Львівський музей українського

мистецтва

Реставрація: 1974 р., Державний історико-

культурний заповідник, Запоріжжя

(реставратор Н. Пилипенко); 1979 р.,

Державна науково-дослідна реставраційна

майстерня (реставратор Н. Сосіс)

13 Козак Мамай

Початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 90 х 70

Національний музей історії України

№ М-1224

Надійшла до музею у 1949 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

14 Козак Мамай

XVIII ст.

Полтавська область

Полотно, олія, 87,7 х 67,1

УЦНК «Музей Івана Гончара»

№ КН-6916/Ж-613

Збірки: збірка І. Гончара (Київ)

Реставрована

15 Козак Мамай

Кінець XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 37 х 58

Національний музей Тараса Шевченка

№ Ж-363

Надійшла до музею у 1965 р.

За легендою належала батькам Тараса

Шевченка

Збірки: Державний літературно-

меморіальний будинок-музей Т. Г. Шевченка

Реставрація: 1966 р.

16 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 98 х 73

Національний заповідник «Хортиця»

№ КН-390/Ж-1

Надійшла до музею у 1970 р. від В. Яреська

(Дніпропетровськ)

Реставрація: 1972 р., Державна науково-

дослідна реставраційна майстерня

17 Гопак

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 96 х 70

Дніпропетровський художній музей

№ Ж-567

Надійшла до музею у 1956 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

18 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 76 х 60

Національний музей у Львові

ім. А. Шептицького

№ Ж-57

Надійшла до музею у 1913 р. з депозиту

Львівського товариства «Просвіта»

19 Мамай-гайдамака

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 64 х 86

Національний музей історії України

№ М-1319

Приналежність до збірки датується

періодом після 1935 р.

Реставрація: 1953–1954 рр., Республіканські

науково-реставраційні виробничі майстерні

(реставратори В. Казаков та Ф. Демидчук)

20 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 56 х 78

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57129/Х-224

Надійшла до музею від Д. Яворницького

Реставрація: 1948 р., Дніпропетровський

історичний музей ім. Д. І. Яворницького;

1966 р.

21 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 100 х 81

Львівський історичний музей

№ Ж – 1514

Надійшла до музею у 1950 р.

Збірки: Краснодарський історико-

краєзнавчий музей, РФ

Реставрація: 1964 р., Державна науково-

дослідна реставраційна майстерня

22 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Полотно, олія, 100 х 89

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57180/Х – 275

23 Козак Мамай

Кінець XVIII – 1-а половина XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 74 х 51

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57175/Х-270

Надійшла до музею від Д. Яворницького

24 Козак Мамай

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 78 х 105

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57482/Х-590

Реставрація: 1966 р.

25 Козак Мамай (Козак нетяжище...)

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 70 х 51

Львівський історичний музей

№ Ж – 844

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

Реставрація: 1968 р., Державна науково-

дослідна реставраційна майстерня

26 Кримський Запорожець

Кінець XVIII – 1-а половина XIX ст.

Черкаська область

Полотно, олія, 78,5 х 132

УЦНК «Музей Івана Гончара»

№ КН-3041/Ж-616

Збірки: збірка І. Гончара (Київ)

Реставрована

27 Козак Мамай (Козак сіромаха...)

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 53 х 86

Львівський історичний музей

№ Ж – 1515

Надійшла до музею у 1953 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

Реставрація: 1964 р., Державна науково-

дослідна реставраційна майстерня

28 Козак Запорожский

Початок XIX ст.

Копія з картини 1690 р. (?)

Походження невідоме

Полотно, олія, 73 х 65

Житомирський обласний краєзнавчий музей

№ КП-31635/Ж/Г-112

Реставрація: 1959 р.

29 Козак-бандурист

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, наклеєне на картон, олія, 74 х 61,8

Національний художній музей України

№ Ж-1709

Надійшла до музею у 1979 р. від Ф. Шабала

30 Козак-бандурист

XIX ст.

Новомосковськ, Дніпропетровська область

Полотно, олія, 50,5 х 69,5

Національний художній музей України

№ Ж-808

Надійшла до музею у 1914 р. від І.

Валукинського

Реставрація: 1969–1970 рр., Державна

науково-дослідна реставраційна майстерня

31 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 87 х 63

Національний музей Тараса Шевченка

№ Ж-338

Надійшла до музею у 1964 р.

Збірки: Державний літературно-

меморіальний будинок-музей Т. Г. Шевченка

Реставрована

32 Козак Мамай

Початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 89,5 х 85

Чернігівський обласний художній музей

№ Ж-25

Надійшла до музею у 1984 р.

Збірки: Збірка Галаганів (Сокиринці

на Чернігівщині); Сокиринський музей

«Поміщицька садиба XIX ст.» (1919–1927 рр.);

Прилуцький краєзнавчий музей (1927–1953

рр.); Чернігівський історичний музей

ім. В. Тарновського (1953–1984 рр.)

Реставрація: 1955 р., Державна науково-

дослідна реставраційна майстерня

33 Козак Мамай

1821 р.

Брашиванов

Папір, наклеєний на полотно, олія, 64 х 85,5

Одеський історико-краєзнавчий музей

№ И-78

Надійшла до музею у 1955 р.

Збірки: музей Одеського товариства історії

і старожитностей; Одеський археологічний

музей

34 Козак Мамай

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 110 х 73,4

Одеський художній музей

№ Ж-1544

Надійшла до музею у 1956 р.

35 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 80 х 74,5

Одеський історико-краєзнавчий музей

№ И-3

Надійшла до музею у 1955 р.

Збірки: музей Одеського товариства історії

і старожитностей; Одеський археологічний

музей

Реставрація: 1988 р., Державна науково-

дослідна реставраційна майстерня,

Одеська філія (реставратор І. Русина)

36 Козак Мамай

XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 80 х 59,5

Одеський художній музей

№ Ж-1953

Надійшла до музею у 1975 р.

з Міністерства культури УРСР

37 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 115 х 91,5

Одеський історико-краєзнавчий музей

№ И-79

Надійшла до музею у 1955 р.

Збірки: музей Одеського товариства історії і

старожитностей; Одеський археологічний музей

Реставрація: 1959–1960 рр.

(реставратор П. Войтко)

38 Козак-бандурист

XIX ст.

Походження невідоме

Дерево, олія, 94,5 х 114

Запорізький обласний художній музей

№ Ж-718

Надійшла до музею у 1983 р.

Збірки: збірка Д. Гнатюка (Київ)

Реставрована

39 Козак-бандурист

20 лютого 1936 р.

Походження невідоме

Полотно, олія, 66 х 49

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57476/Х-584

Надійшла до музею від Д. Яворницького

(до 1905 р.)

Реставрація: 1966 р.

40 Козак Мамай

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 58,5 х 73,5

Рівненський обласний краєзнавчий музей

№ Ж-1196

Придбана музеєм у 1948 р.

41 Козак Мамай (Козак бардадим...)

Кінець XVIII – початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 54 х 65

Запорізький обласний краєзнавчий музей

№ ЗКМ 1914/КВ-4154

Надійшла до музею у 1955 р.

Збірки: Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

42 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 97 х 70

Запорізький обласний краєзнавчий музей

№ ЗКМ 1760/КВ-3963

Надійшла до музею у 1954 р.

Збірки: Краснодарський історико-

краєзнавчий музей, РФ

43 Козак-бандурист

Початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 77,5 х 62

Національний художній музей України

№ Ж-806

Надійшла до музею у 1948 р. від В. Рослака

Реставрована

44 Грицько Запорожець

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 57 x 76
Національний музей у Львові
ім. А. Шептицького
№ Ж-193
Надійшла до музею у 1922 р.

45 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 90 x 80
Національний музей історії України
№ М-1225
Надійшла до музею у 1949 р.
Збірки: Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького

46 Козак-бандурист

1832 р.
Лебедин, Сумська область
Полотно, олія, 109 x 87
Національний художній музей України
№ Ж-813
Надійшла до музею у 1909 р.
(дар В. Кричевського)
Реставрація: 1975 р., Державна науково-
дослідна реставраційна майстерня

47 Козак Мамай

Петро Рибка
1855 р.
Полотно, олія, 70 x 83
Національний художній музей України
№ Ж-812
Збірки: «Музей України» (збірка П.
Потоцького)
Реставрація: 1971 р., Державна науково-
дослідна реставраційна майстерня

48 Козак Мамай

XIX ст.
Копія з картини Петра Рибки
Походження невідоме
Полотно, олія, 71 x 73,5
Національний художній музей України
№ Ж-416

49 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 113 x 104
Національний художній музей України
№ Ж-811
Реставрована

50 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 73 x 75,5
Національний художній музей України
№ Ж-814
Реставрація: 1975 р., Державна науково-
дослідна реставраційна майстерня

51 Козак душа правдивая...

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 79 x 73,5
Національний художній музей України
№ Ж-816
Надійшла до музею у 1913 р.
від І. Валукинського
Реставрація: 1975 р., Державна науково-
дослідна реставраційна майстерня

52 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 53 x 77
Національний художній музей України
№ Ж-968
Реставрація: 1990 р., реставраційна
майстерня Київського державного музею
українського образотворчого мистецтва

53 Козак – душа правдивая

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 95 x 75,3
Національний художній музей України
№ Ж-810
Надійшла до музею у 1918 р.
Збірки: збірка О. Лазаревського

54 Козак Шарпило древній запорожець

XIX ст.
Ногайськ (нині Приморськ, Запорізька обл.)
Полотно, олія, 91 x 70,5
Національний художній музей України
№ Ж-803
Надійшла до музею у 1915 р. від О. Сластіона

55 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 70 x 87
Дніпропетровський історичний музей
ім. Д. І. Яворницького
№ КП-57251/Х-346
Реставрація: 1966 р.

56 Максим Залужняк

1858 р.
Флейшер
Новомиргород, Херсонщина
Полотно, олія 52 x 42
Російський Етнографічний Музей

57 Козак Мамай

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Олія, полотно, 53 x 75
Національний історико-етнографічний
заповідник «Переяслав»
№ 2030

58 Козак-бандурист

Початок XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 53 x 78
Національний художній музей України
№ Ж-807
Надійшла до музею у 1912 р.
Реставрація: 1978 р., реставраційна
майстерня Київського державного музею
українського образотворчого мистецтва

59 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 49,5 x 74
Національний художній музей України
№ Ж-817
Надійшла до музею у 1945 р.
Збірки: Полтавський художній музей

60 Козака з ляхом розговор

Початок XIX ст.
Градизьк (нині Градизьк, Глобинський р-н,
Полтавська обл.).
Полотно, олія, 67 x 95
Національний художній музей України
№ Ж-172
Реставрація: 1930-ті рр. (реставратор
М. Касперович); 1976 р., реставраційна
майстерня Київського державного музею
українського образотворчого мистецтва
(реставратор Г. Холопцев)

61 Козак-бандурист

XIX ст.
Походження невідоме
Полотно, олія, 62 x 93
Національний художній музей України
№ Ж-818

62 Козак-бандурист

Початок XIX ст.

Катеринодар [нині Краснодар, РФ]

Полотно, олія, 70 x 51

Національний художній музей України

№ Ж-967

Надійшла до музею у 1914 р.

63 Мамай – славної козак

XIX ст.

Чигиринський район, Черкаська область

Полотно, олія, 50 x 64

Національний художній музей України

№ Ж-809

Надійшла до музею у 1912 р. від К. Чигирика

64 Козак Мамай

XIX ст.

Боровиця, Чигиринський район,

Черкаська область

Полотно, олія, 70 x 105

Національний художній музей України

№ Ж-804

Надійшла до музею у 1912 р. від К. Чигирика

Реставрація: 1999 р., реставраційна

майстерня Національного художнього музею України (реставратор В. Піганюк)

65 Козак Мамай

Кінець XVIII ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 71 x 57,5

Приватна збірка (Київ)

Реставрована

66 Козак Мамай

Початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 68,5 x 83

Національний художній музей України

№ Ж-815

Збірки: Лаврський музей (Лав. 33662);

«Музей України» (збірка П. Потоцького, надійшла у 1929 р.)

Реставрація: 1982 р., реставраційна

майстерня Київського державного музею українського образотворчого мистецтва

67 Козак Мамай

XIX ст.

Чигиринський район, Черкаська область

Полотно, олія, 41 x 100

Національний художній музей України

№ Ж-986

Надійшла до музею у 1912 р. від К. Чигирика

68 Козак Мамай

XIX ст.

Тиньки, Чигиринський район, Черкаська

область

Полотно, олія, 65 x 99,5

Національний художній музей України

№ Ж-802

Надійшла до музею у 1912 р. від К. Чигирика

69 Козак Мамай

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 66 x 122

Національний художній музей України

№ Ж-805

Надійшла до музею у 1914 р.

Реставрація: 1993 р., реставраційна

майстерня Національного художнього музею України (реставратор Н. Чамлай)

70 Козак Мамай

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 94 x 72

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57481/Х-589

Надійшла до музею від Д. Яворницького

Реставрація: 1966 р.

71 Козак Мамай

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 93 x 82

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57179/Х-274

72 Запорожець

1-а половина XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 105 x 80

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57491/Х-599

Надійшла до музею від Д. Яворницького

Реставрація: 1988 р. (реставратор

П. Войтко)

73 Козак Мамай (Іван брат...)

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 84 x 70

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57483/Х-591

Надійшла до музею від Д. Яворницького (до 1905 р.)

74 Козак-бандурист

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 90 x 69

Дніпропетровський історичний музей

ім. Д. І. Яворницького

№ КП-57097/Х-192

Надійшла до музею від Д. Яворницького (до 1905 р.)

Реставрація: 1966 р.

75 Козак Мамай

Початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 68 x 93

Херсонський обласний краєзнавчий музей № Х-60

Надійшла до музею у 1954 р.

Збірки: Дніпропетровський державний історичний музей

76 Козак Мамай

Початок XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 68 x 77,5

Музей народної архітектури та побуту НАН України

№ KB-147/19 /Ж-376

Збірки: збірка С. Маслова (Київ);

збірка П. Білецького (Київ,

придбана у родичів С. Маслова)

Реставрована

77 Козак Мамай

Скрина.

Середина XIX ст.

Куземенне, Охтирський район,

Сумська область

Дерево, метал, малювання олійними

фарбами, 75 x 103,5 x 68,5

Музей народної архітектури та побуту НАН України

№ ДМ-2712

Надійшла до музею у 1975 р.

(експедиція С. Щербань та Н. Чернова)

78 Козак Мамай

Полікарп Захаренко (1876–1934)

Початок XX ст.

Полтавська область

Полотно, олія, 97,2 x 74,3

УЦНК «Музей Івана Гончара»

№ КН-6919/Ж-614

Збірки: збірка І. Гончара (Київ)

Реставрована

79 Козак Мамай

Полікарп Захаренко (1876–1934)

Початок XX ст.

Остап'є, Великобагачанський район,

Полтавська область

Полотно, олія, 95 х 75

Музей народної архітектури та побуту НАН України

№ KB-922/221 /Ж-2142

Надійшла до музею у 1984 р.

80 Козак Мамай

Скриня

XIX ст.

Ніжин, Чернігівська область

Дерево, метал, малювання олійними фарбами,

70 х 104 х 56

Музей українського народного декоративного мистецтва

№ Д-4605

Надійшла до музею у 1954 р.

Збірки: Київський державний музей

українського образотворчого мистецтва

81 Козак Мамай

Полікарп Захаренко (1876–1934)

Початок XX ст.

Остап'є, Великобагачанський район,

Полтавська область

Полотно, олія, 99 х 71

Полтавський художній музей

№ Ж-532

82 Козак Мамай

Скриня

1846 р.

Полісся

Дерево, метал, малювання олійними фарбами, 83 х 97,5 х 61

Національний музей літератури України

№ РМ-33

Надійшла до музею у 1983 р.

від І. Олександрівської

83 Козак Мамай

Полікарп Захаренко (1876–1934)

Початок XX ст.

Остап'є, Великобагачанський район,

Полтавська область

Полотно, олія, 106,5 х 75

Приватна збірка (Київ)

84 Козак Мамай

Полікарп Захаренко (1876–1934)

Початок XX ст.

Остап'є, Великобагачанський район,

Полтавська область

Полотно, олія, 102 х 73

Музей народної архітектури та побуту НАН України

№ KB-783/664 /Ж-1996

Надійшла до музею у 1982 р.

(експедиція С. Щербень)

85 Козак Мамай

Скриня

XVIII ст.

Липове, Глобинський район,

Полтавська область

Дерево, метал,

малювання олійними фарбами,

64 х 115 х 61

Музей українського народного декоративного мистецтва

№ Д-4436

Надійшла до музею у 1914 р. від К. Чигирика

86 Козак Мамай

1-а половина XIX ст.

Остап'є, Великобагачанський район,

Полтавська область

Полотно, олія, 81 х 66

Чернігівський обласний художній музей

№ Ж-40

Надійшла до музею у 1984 р.

Збірки: належала мешканцеві Остап'є на прізвище Гречко; по його смерті надійшла до П. Навроцької; Прилуцький краєзнавчий музей (придбана у П. Навроцької на початку 1920-х рр.); Чернігівський історичний музей ім. В. Тарновського (1953–1984 рр.)

Реставрація: 1970 р., Державна науково-дослідна реставраційна майстерня (реставратор Є. Кодьєва)

87 Козак-бандурист

Федір Стівбуненко (прибл. 1864–1933)

1893 р.

Полотно, олія, 98 х 65

Збірка Василя Кулі (Київ)

88 Козак-бандурист

Федір Стівбуненко (прибл. 1864–1933)

1929 р.

Полотно, олія, 95 х 76

Приватна збірка (Київ)

89 Козак-бандурист

Федір Стівбуненко (прибл. 1864 – 1933)

Бл. 1890 р.

Полотно, олія, 83 х 71

Полтавський художній музей

№ Ж-530

90 Кримській Запорожці.

XIX ст.

Веприк, Фастівський район, Київська область

Полотно, олія, 66,5 х 96

УЦНК «Музей Івана Гончара»

№ КН-3005/Ж-615

Збірки: збірка І. Гончара (Київ)

91 Козак-бандурист

Федір Стівбуненко (прибл. 1864 - 1933)

1928 р.

Остап'є, Великобагачанський р-н,

Полтавська обл.

Полотно, олія, 98 х 79,3

УЦНК «Музей Івана Гончара»

№ КН-6283/Ж-612

Збірки: збірка І. Гончара (Київ)

92 Козак Мамай

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 107 х 157

Збірки: збірка Василя Кулі (Київ)

93 Козак Мамай із Жалкого

XIX ст.

Походження невідоме

Полотно, олія, 58,5 х 75,5

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України

№ KB-6190/Ж-176

Збірки: збірка Петра Панча (Київ)

94 Козак Мамай

XIX ст.

Скриня

Лебедин, Сумська обл.

Дерево, метал, малювання олійними фарбами, 82,5 х 108 х 63

Збірка Бориса Ткаченка (Лебедин)

95 Козак Мамай

Двері

Початок XIX ст.

Центральна Україна

Дерево, малювання олійними фарбами, 169 х 76

Черкаський обласний краєзнавчий музей

№ KB-365

Козак Мамай

Альбом

дизайн

Ілля Павлов, Марія Норазян

автори

Станіслав Бушак: вступна стаття

Валерій та Ірена Сахарук: каталог

переклад англійською мовою

Орися Трач

редактори

Ростислав Забашта

Настя Голтвенко

редактори англомовного тексту

Тимофій Фрізен, Вільям Нолл

керівник проекту

Лідія Лихач

фотографи

Максим Афанасьєв, Сергій Глабчук,

Борис Дверний, Валерій Куделя,

Леонід Куликов, Олег Куцкій,

Ілля Левін, Віктор Луць, Юрій Малієнко,

Сергій Марченко, Володимир Недяк,

Валерій Хлебцевич

кольорокорекція

Олексій Богословський

Підписано до друку: 14.10.08

Формат: 64х104/8. Папір крейдований

Ум. Друк. Арк. 38 Облік.-вид. арк. 40

ВИДАВНИЦТВО РОДОВІД www.rodovid.net

Свідцтво про внесення до Державного реєстру видавців

серія ДК № 1230 від 12.02.2003

Друк: 000 «Новий друк»

1, вул. Магнітогорська, Київ, Україна 02660

К 59 **Козак Мамай**: Альбом / К 59 Автор вступної статті: Станіслав Бушак,
Відповідальний за випуск: Валерій Сахарук. – К.: Родовід, 2008. – 304 с.
ISBN 978-966-7845-50-6

Художній альбом «Козак Мамай» -

перша книга кількатомного видавничого проекту. Цей том містить наукову розвідку зі спробою прочитання культурного «ідентифікаційного» коду феномену Козака Мамай, а також каталог «мамаїв» XVII – початку XX ст. із музейних та приватних збірок (понад 95 творів). Альбом виданий українською і англійською мовами.

Для мистецтвознавців, а також шанувальників української культури.

УДК 75.041.2 (084.12)

ББК 85.16

Дывысь на мене, такъ невгадаешъ виткиль родомъ я, и якъ звуть ни чычыркъ не скажешъ. Колыбъ трапылось у
ты, то той мое прозвѣще можетъ угадаты. Ау мене прозвѣще не одно, есть ихъ до кажа, якъ налучышь на якого свата, то той и про
може угадаты. Жыдъ изъ биды заридного батька почытае; Милостивымъ Добродіемъ ляхъ называе. Якъ хочъ мене называй авы
вате то полаю. Мене тики ляхва угадала якъ коня даровала. А теперъ я старый ставъ, и воша одолила; А я съгоря въ парчевой ку
вся, ото тилько и горе стало шо въ плясци горилкы не стало! Гей бандура моя золотая якбы до тебе жинка моло
кала бъ плясала бъ ажъ до лыха! А теперъ годи стыпызнаты прошло время пора Умиркты.....

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------|------------|------------------|-------------------|---------------------|-----------------|----------------|-----------------|---------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|-------------------|
| 1. Имя | 2. Фамилия | 3. Дата рождения | 4. Место рождения | 5. Место жительства | 6. Место работы | 7. Место учебы | 8. Место службы | 9. Место жительства | 10. Место работы | 11. Место учебы | 12. Место службы | 13. Место жительства | 14. Место работы | 15. Место учебы | 16. Место службы | 17. Место жительства | 18. Место работы | 19. Место учебы | 20. Место службы | 21. Место жительства | 22. Место работы | 23. Место учебы | 24. Место службы | 25. Место жительства | 26. Место работы | 27. Место учебы | 28. Место службы | 29. Место жительства | 30. Место работы | 31. Место учебы | 32. Место службы | 33. Место жительства | 34. Место работы | 35. Место учебы | 36. Место службы | 37. Место жительства | 38. Место работы | 39. Место учебы | 40. Место службы | 41. Место жительства | 42. Место работы | 43. Место учебы | 44. Место службы | 45. Место жительства | 46. Место работы | 47. Место учебы | 48. Место службы | 49. Место жительства | 50. Место работы | 51. Место учебы | 52. Место службы | 53. Место жительства | 54. Место работы | 55. Место учебы | 56. Место службы | 57. Место жительства | 58. Место работы | 59. Место учебы | 60. Место службы | 61. Место жительства | 62. Место работы | 63. Место учебы | 64. Место службы | 65. Место жительства | 66. Место работы | 67. Место учебы | 68. Место службы | 69. Место жительства | 70. Место работы | 71. Место учебы | 72. Место службы | 73. Место жительства | 74. Место работы | 75. Место учебы | 76. Место службы | 77. Место жительства | 78. Место работы | 79. Место учебы | 80. Место службы | 81. Место жительства | 82. Место работы | 83. Место учебы | 84. Место службы | 85. Место жительства | 86. Место работы | 87. Место учебы | 88. Место службы | 89. Место жительства | 90. Место работы | 91. Место учебы | 92. Место службы | 93. Место жительства | 94. Место работы | 95. Место учебы | 96. Место службы | 97. Место жительства | 98. Место работы | 99. Место учебы | 100. Место службы |
|--------|------------|------------------|-------------------|---------------------|-----------------|----------------|-----------------|---------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|------------------|----------------------|------------------|-----------------|-------------------|

[illegible]

| | | | |
|---|--|---|--|
| <p> 1. The first thing I did was to
 go to the bank and
 get some money out of
 my pocket book. I had
 about five dollars in
 cash and some
 checks. I was
 a little nervous
 but I got it all
 out without any
 trouble. I then
 went to the
 store and bought
 some things. I
 was very happy
 to see the
 children and
 the old people.
 I was very
 glad to see
 them all. I was
 very happy to
 see them all.
 I was very
 glad to see
 them all. I was
 very happy to
 see them all. </p> | <p> 2. The second thing I did was to
 go to the bank and
 get some money out of
 my pocket book. I had
 about five dollars in
 cash and some
 checks. I was
 a little nervous
 but I got it all
 out without any
 trouble. I then
 went to the
 store and bought
 some things. I
 was very happy
 to see the
 children and
 the old people.
 I was very
 glad to see
 them all. I was
 very happy to
 see them all.
 I was very
 glad to see
 them all. I was
 very happy to
 see them all. </p> | <p> 3. The third thing I did was to
 go to the bank and
 get some money out of
 my pocket book. I had
 about five dollars in
 cash and some
 checks. I was
 a little nervous
 but I got it all
 out without any
 trouble. I then
 went to the
 store and bought
 some things. I
 was very happy
 to see the
 children and
 the old people.
 I was very
 glad to see
 them all. I was
 very happy to
 see them all.
 I was very
 glad to see
 them all. I was
 very happy to
 see them all. </p> | <p> 4. The fourth thing I did was to
 go to the bank and
 get some money out of
 my pocket book. I had
 about five dollars in
 cash and some
 checks. I was
 a little nervous
 but I got it all
 out without any
 trouble. I then
 went to the
 store and bought
 some things. I
 was very happy
 to see the
 children and
 the old people.
 I was very
 glad to see
 them all. I was
 very happy to
 see them all.
 I was very
 glad to see
 them all. I was
 very happy to
 see them all. </p> |
|---|--|---|--|

Мон. Золотин Заряне. Минн

и Козакъ несправивъ возмущася анхси=

1898 May 20. A young bird caught at 6 AM.

Козакъ Душо правды ба
сироты нылавокомы ныла
тагы омак омак омак омак
рулаво тагы нылаво
хотъ дулаво нылаво
то ба нылаво дулаво
омак омак омак омак

НИТЫ ТЫРА ИДИ ЗАПИСА КО
ЛЫТЫРЫШКОГО КОМУ ВЪ СТО
ЛИ ПОСУВАТЫТОИ МОЖЕ ИЛИ
ЗВЕЗД МОЕ ЗНАТЫИ А МЕНЕ
ИЛИ ИЛИ ЗНАТЫИ ХОТЪ НАЗЪ
АКАТА ИТОЯКЪ ИЛИ ИЛИ
НА ЯКОГО СТОТА.

[illegible]

бандура моя золотая калибъ дотебе жанки молодая съ калибъ и плесалибъ долиха. Що жидины тѣмъ
якъ зжирю то не одинъ поските Сподождавши стою веси ни одинъ заплете Козакъ души правдива сотот.
ни бы все нехале Хоть девка... еви съ таба не... зовуть нигде турк не означаш Якъ хогъ
не здритъ Простыня въ... на плечи снъ... изъ здръ... чини... здръ... ал.

[illegible]

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p> 1. Князь Игорь
 2. Князь Игорь
 3. Князь Игорь
 4. Князь Игорь
 5. Князь Игорь
 6. Князь Игорь
 7. Князь Игорь
 8. Князь Игорь
 9. Князь Игорь
 10. Князь Игорь </p> | <p> 1. Князь Игорь
 2. Князь Игорь
 3. Князь Игорь
 4. Князь Игорь
 5. Князь Игорь
 6. Князь Игорь
 7. Князь Игорь
 8. Князь Игорь
 9. Князь Игорь
 10. Князь Игорь </p> | <p> 1. Князь Игорь
 2. Князь Игорь
 3. Князь Игорь
 4. Князь Игорь
 5. Князь Игорь
 6. Князь Игорь
 7. Князь Игорь
 8. Князь Игорь
 9. Князь Игорь
 10. Князь Игорь </p> | <p> 1. Князь Игорь
 2. Князь Игорь
 3. Князь Игорь
 4. Князь Игорь
 5. Князь Игорь
 6. Князь Игорь
 7. Князь Игорь
 8. Князь Игорь
 9. Князь Игорь
 10. Князь Игорь </p> |
|--|--|--|--|

РОДОВІД